

LAURENT MATTIUSSI

**FIGURATION DU DIVIN, FIGURATION DE SOI :
MYTHE ET LITURGIE CHEZ MALLARMÉ,
GEORGE ET YEATS**

**THÈSE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
PRÉSENTÉE EN VUE DE L'OBTENTION DU DOCTORAT
À L'UNIVERSITÉ FRANÇOIS RABELAIS DE TOURS**

DIRECTION: MONSIEUR JEAN-LOUIS BACKÈS

1996

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	6
---------------------	---

INTRODUCTION. La religion des symbolistes: théologie, psychologie ou liturgie?.....	7
---	---

La liturgie renouée (7). Limites et intérêt de la comparaison entre les trois auteurs (8). La méthode (9). La question religieuse (10). Mallarmé traducteur du *Manual of Mythology* (11). La griffe de Mallarmé dans *Les dieux antiques* (13). Un renversement théologique (14). La question du mythe (16). La tragédie de la nature (17). L'angoisse du néant (19). Refus du "numéraire", théologique ou psychologique (21). Drame ou plutôt cérémonie? (22). La tragédie de la nature comme obstacle épistémologique (23). La liturgie, machine à fiction (25).

CHAPITRE PREMIER. Poésie et liturgie	28
--	----

Nécessité d'une définition large de la liturgie (28). Yeats et le supplice de l'abstraction liturgique (30). La figuration liturgique (32). Le Soi qui est Dieu (33). La fulguration de l'originel dans l'expérience esthétique (34). L'hostie, figure du triple sacrifice restaurateur (36). L'abstraction liturgique, condition de la participation (37). Le déplacement métaphorique dans la liturgie (40). Le Soi insaisissable mais à "ressaisir" dans la liturgie (42). La stylisation liturgique (43). La stylisation, condition du transport liturgique (44). Figures du discours, figures de l'âme (46). La réduction allégorique du rite stylisé comme schème (47).

CHAPITRE II. Le retrait du Soi	51
--------------------------------------	----

Fondement esthétique du rituel et fondement liturgique de l'art (51). La contestation d'une société sans rites, sans mythes (52). L'archéologie religieuse de Yeats: une arme contre l'abstraction (54). La relève de la religion et de la politique par l'art (56). La portée de la métaphore religieuse (59). La fascination de l'hermétisme (61). Proférer ou profaner le mystère? (62). La fonction esthétique du retrait aristocratique (64). Le retranchement de l'artiste en son utopie (66). La quête de l'origine: une archéologie intérieure (67). Le geste liturgique, instrument de la soustraction (71).

CHAPITRE III. Le cercle magique 73

La délimitation inaugurale d'un espace consacré (73). Entre le monde et soi, l'interposition de l'art (74). La pose du monde (76). Retrait, idéalisation, amplification et glorification dans *Prose* (77). L'île sans lieu (79). L'éden dévoilé (80). Le monde idéal (82). Le poème et la scène, espaces de la rupture (85). La fête de l'art ouvre une parenthèse dans le temps (86). La parenthèse du sacré, condition d'une fuite fictive (88). Le tournant des *Fenêtres*: ailleurs est ici (89). Ensemble, l'enfer et le paradis (90). La genèse du ciel métaphorique (92).

CHAPITRE IV. Vers une enfance radieuse 94

Du rêve à la réalité: le sentiment tragique d'une chute (94). La fête annule les conséquences de la chute (96). Le monde identifié à la splendeur originaire en soi (98). Le paradis perdu (99). Le souffle et la cendre: le mythe indiqué par le geste et la synecdoque (101). L'enfance du monde (105). Le regard "en nouveauté" de l'artiste-enfant (108). Naissances virginales (110). La transgression interdite (114). La quête d'un éden insaisissable (118). Une leçon de théologie négative (120).

CHAPITRE V. "La poésie, sacré" 122

La cérémonie suscite un accomplissement fictif et momentané (122). Le sacré rassemble les deux domaines séparés de la "Fiction" (125). Le sacré: un prodige qui opère par la fascination des prestiges (126). Idéalisation et non idéalisme dans *Les fenêtres* (127). L'idéalisation fait briller dans les choses la pure lumière du Soi (129). Le sacré par la pourpre impériale du couchant (130). *Un spectacle interrompu*: une double ascension vers la gloire (132). Les scintillations de l'âge d'or (134). "M'introduire dans ton histoire...": le sacré comme satisfaction fictive (135). Séparation et idéalisation dans *Weihe*: la poésie et l'amour consacrés (137). Le faune couronné: vers l'enfance par le rêve et l'extase (141). La parodie comme indice de la chute (145). Insuffisance des métaphores qui désignent l'"hyperbole" de *Prose* (147).

CHAPITRE VI. Poésie et abstraction 150

La dématérialisation, première étape d'une liturgie (150). La dématérialisation recule le proche et fait avancer le lointain (151). L'abstrait: du concret dématérialisé (153). Le sens se lève dans la combustion de la matière (154). La sublimation de la matière en ses états vibratoires (156). La musique du monde (157). Une poétique de la flamme sacrificielle (159). La transposition musicale du concret dans l'abstrait (161). L'abstraction extrait les êtres du réel pour les introduire dans le rêve (163). L'essence musicale de l'entendement (167). La genèse de l'entendement (169). L'abstraction, condition d'une correspondance des espaces purs (170). L'abstraction,

instrument d'idéalisation de la nature (173). La nécessité de l'abstraction conduit à une poétique du trait (175). Un répertoire des figures ou des rythmes essentiels (176).

CHAPITRE VII. Schématisation 180

L'abstraction: une voie vers l'avènement de l'idéal (180). Les deux étapes de l'abstraction: dématérialisation et schématisation (182). La schématisation fonde une poétique de l'analogie (183). Le schème permet de produire une esquisse de l'objet (186). Le schème comme règle de construction de l'objet mathématique (187). Les difficultés du schématisation dans le cas des concepts empiriques (188). Entendement et imagination ne sont pas radicalement séparés (191). Le schème, intermédiaire entre le concret et l'abstrait (193). L'idée, intermédiaire entre le sensible et le conceptuel (194). Un schématisation oriental du trait (196). Le tracé schématique est la trace d'un geste vivant (197). Un schématisation mathématique, musical et chorégraphique (199). Le schème comme geste, l'écriture comme liturgie (201).

CHAPITRE VIII. Mythe et type 204

Le canon liturgique contre le modèle de la représentation mimétique (204). Le mirage du réalisme produit un art du "simulacre" (207). L'abstraction dépersonnalisante pour dissoudre le simulacre (210). L'imagination fonde l'unité du singulier et de l'universel (212). La figure mythique, une modalité de l'abstraction (216). Abstraction mythique et abstraction spatiale (220). L'abstraction musicale et mythique enrichit la réalité (222). Retrancher le concret pour permettre à l'imaginaire de se déployer (224). Le mythe et la musique: un prolongement du "fait" dans "l'idéal" (226). Le mythe comme sommaire du monde (227).

CHAPITRE IX. Focus imaginarius 230

La figuration, une notion centrale dans l'esthétique de Mallarmé (230). Les états d'âme ne sont pas des entités psychologiques (231). La scène de l'âme: un espace vierge? (233). Les paradoxes de la figuration (236). La figuration comme synthèse (238). Une poétique de l'ornement (242). La mobilité de l'immobile (244). Le jeu de l'imagination comme virtualité (247). La vie comme rythme (252). La vérité comme évidence esthétique (256). La preuve ou le sceau comme coïncidence de deux transparences (259).

CHAPITRE X. "Mystère, autre que représentatif" 264

Le conflit de l'ombre et de la lumière (264). Les limites de la lucidité (266). La solennité dispose l'âme au mystère (269). Le divorce du dedans et du dehors: *Le pitre châtié* (272). L'impossibilité de la figuration nue dans *Igitur* (274). Point de révélation sans voile (277). Mystère ou mystification? (279). Désigner, cacher dans *La déclaration foraine* (280). La loi météorologique de l'alternance: musique et

poésie (284). Le mystère comme renversement de l'ombre en lumière (288). Le mystère comme scintillation (291).

CHAPITRE XI. Participation 298

Figuration et participation (298). Une liturgie sans dimension collective est-elle possible? (300). *Catholicisme*: le héros, “tous” parce que “personne” (302). *De même*: le schème de la fusion du multiple dans l'un (308). Échos, reflets (312). Le schème de la surimpression de l'intérieur et de l'extérieur (320).

CHAPITRE XII. Figures 325

La simplification de soi et du monde (325). La naissance de la figure dans le sacrifice de l'être (329). La mobilité de la terre promise (333). Le rêve de la figuration directe (335). Figures du deux en un (337). La liturgie poétique refond le moi en l'introduisant dans une figure (340). Le corps et l'amour géomètres (342). George et le schématisme des gestes héroïques (346). Le divin et la transparence du corps (348).

CHAPITRE XIII. Le schème du néant irradiant 356

Le schème baptismal (356). Le geste fondateur du *Pitre châtié* (358). *Igitur*: du schème baptismal au schème du néant irradiant (361). Le schème du néant irradiant dans *Salut*: toute l'aventure poétique (365). L'ostensoir, une figure liturgique et poétique fondatrice (368). L'être sacrifié rayonne (373). Yeats et le schème du mouvement irradiant (379).

CONCLUSION 387

BIBLIOGRAPHIE 392

INTRODUCTION

LA RELIGION DES SYMBOLISTES : THEOLOGIE, PSYCHOLOGIE OU LITURGIE ?

La liturgie renouée

La religiosité, disons plus prudemment la teinture religieuse du vocabulaire et des motifs, est une caractéristique souvent apparente de la majorité des auteurs tenus pour symbolistes. On pourrait dès lors s'autoriser d'une particularité qui se manifeste à des degrés divers chez Yeats, George et même chez l'athée déclaré qu'est Mallarmé pour se livrer à une simple étude thématique. Cette entreprise risquerait toutefois de tourner au vain inventaire : déjà en grande partie menée à bien dans la littérature critique existante, elle se résoudrait en un relevé fastidieux de doctrines, de faits, de rites et de symboles dont le texte littéraire se ferait l'écho. Peut-être soulèvera-t-on des questions plus intéressantes en s'interrogeant sur les bouleversements que trois auteurs, supposés représentatifs, font subir aux conceptions éculées concernant les rapports entre la poésie, l'art en général, et le divin. À la fin du XIX^e siècle, les vieux mythes qui assignaient à l'inspiration une origine céleste ont évidemment perdu depuis longtemps tout crédit, même si l'ombre de la Muse plane encore ici ou là. Une simple constatation s'impose toutefois : un mécréant aussi résolu que Mallarmé n'estime pas pour autant que la question est définitivement tranchée et ne recule pas devant un nouvel examen, en saisissant de façon tout à fait significative la religion sous l'angle de la liturgie.

« Exhumer d'anciennes et magnifiques intentions », tels sont en effet les derniers mots d'*Offices* mais les premiers dans l'ordre logique car le projet de Mallarmé est de proposer une archéologie du catholicisme, comme en témoigne la métaphore finale des « fouilles », par laquelle s'exprime la nécessité de mettre au jour le « secret intime ignoré » de l'humanité, de « la race », dit Mallarmé, non pour ravalier l'homme au rang de l'animalité mais pour manifester l'appartenance commune des

hommes à une famille d'êtres qui, ne se contentant pas de l'immédiateté de l'existence, ont besoin d'art. Une telle « songerie » pourrait, de prime abord, paraître quelque peu « insolite », reconnaît le poète, mais cette entreprise consistant à rechercher dans la cérémonie religieuse, parce qu'elles y seraient préservées avec un suffisant degré de pureté, les manifestations de ce qu'il y a en l'homme de plus essentiel, de plus constitutif, ne reçoit tout son sens que d'être limitée par une restriction capitale : Mallarmé ose certes pénétrer dans l'église mais seulement « avec le détachement nécessaire »¹. La liturgie et la religion qui la sous-tend ignorent la vérité de la cérémonie et le poète ne peut faire acte de dévoilement que parce qu'il est étranger à la foi. Il se trouve de la sorte en mesure d'opérer le déplacement indispensable pour examiner l'attitude des fidèles et les formes du culte dans leur véritable perspective, qui est esthétique.

Limites et intérêt de la comparaison entre les trois auteurs

La démarche concertée qu'offre la méditation de Mallarmé constitue ainsi une invitation à s'interroger sur les liens qui unissent poésie et liturgie. On ne trouvera toutefois rien d'équivalent chez George et Yeats. Les écrits théoriques du premier sont quasi inexistantes et le second ne s'est pas directement intéressé à ce sujet, même s'il s'attache par ailleurs un peu longuement à des rites ayant cours en diverses sectes et chez les spirites. Il n'est guère d'indices permettant de dire si l'un et l'autre se sont explicitement posé la question de la liturgie, de sorte que la comparaison entre les trois auteurs s'instaure avec un déséquilibre flagrant en faveur du premier, le seul à fournir des repères pour la réflexion, le seul dont on puisse imaginer que sa poésie a été écrite avec une conscience assez nette de ce que le poète est en droit d'emprunter aux ressorts de la cérémonie liturgique. On retiendra néanmoins plusieurs motifs sérieux d'envisager la possibilité d'une comparaison féconde, fût-elle déséquilibrée. La liturgie catholique connaît un renouveau dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec Dom Guéranger et suscite un véritable engouement dans certains milieux artistes. George a fréquenté très tôt les fameux mardis et n'a pas mesuré son admiration pour Mallarmé, dont Yeats a, quant à lui, découvert les œuvres par l'entremise d'Arthur Symons. En outre, bien qu'elle soit objet de discussion, on hésitera à dénier une certaine unité au mouvement symboliste : concentrer la comparaison sur un point précis devrait contribuer à mieux évaluer cette unité présumée, dont on peut se douter qu'elle n'est que relative.

1. *De même*, OC, p. 397.

Grâce à une série de rapprochements aussi systématiques que possible, devraient ainsi apparaître des zones de coïncidence ou, à l'inverse, d'exclusion mutuelle, susceptibles d'éclairer la position que les trois auteurs occupent les uns par rapport aux autres. La profondeur de vues dont témoigne Mallarmé dans le domaine de la réflexion esthétique et la complexité de sa poésie font que la meilleure part lui revient naturellement. Dès lors que ce sont ses écrits qui fournissent la structure fondamentale du tableau comparatif, tous les éléments dégagés par l'analyse chez Mallarmé ne trouveront pas d'équivalent direct chez George et Yeats et le tableau comportera donc inévitablement un nombre non négligeable de cases vides mais la comparaison vaut autant par l'impossibilité de mettre en regard des traits qui se correspondent que par les occasions qu'elle fournit de repérer des ressemblances.

La méthode

Le dialogue qui s'instaurera entre la méditation esthétique de Mallarmé ou de Yeats et des œuvres philosophiques procède du souci de comprendre les symbolistes dans une perspective intellectuelle large. On supposera que les singularités individuelles, indépendamment des contacts directs, s'inscrivent dans un mouvement général des idées dont il peut être expédient de tenir compte pour parvenir à une compréhension plus exacte. La critique est vaine lorsqu'elle s'abandonne à la tentation de confondre la partie avec le tout ou de réduire le tout à la partie, non lorsqu'elle tente de resituer l'élément individuel dans son contexte et de ressaisir le général à partir d'une connaissance plus approfondie des singularités qui le constituent. Mallarmé ne surgit pas *ex nihilo* mais s'inscrit dans un courant esthétique que fondent les théories de Kant, prolongées par les romantiques allemands, Schopenhauer et Nietzsche. Entre le poète et ces derniers on peut naturellement imaginer toute une série d'intermédiaires possibles, à moins que l'on ne juge plus conforme à son envergure exceptionnelle de lui faire crédit d'intuitions qu'il devrait à son seul génie mais qui rejoindraient celles que d'autres avaient eues avant lui. Quant à George et Yeats, qui viennent après Mallarmé, qui ont lu nombre d'auteurs, dont Nietzsche, auquel nous accorderons une place privilégiée, il est compréhensible qu'ils apparaissent marqués par les mêmes tendances esthétiques et philosophiques que leur prédécesseur, puisqu'elles sont fondatrices d'une modernité dans laquelle ils s'inscrivent, même s'ils affichent parfois à son égard une certaine distance critique.

Les trois textes que Mallarmé consacre à la liturgie dans *Offices* constituent le point de départ de notre réflexion mais nous entendons moins faire passer cette

simple section pour le centre des *Divagations* ou y chercher ce « sujet, de pensée, unique » évoqué par Mallarmé dans son avertissement au lecteur que lui emprunter une perspective non pas afin de dégager — les commentateurs de Mallarmé ne nous ont pas attendu pour cela — mais afin de nouer autrement les fils à nos yeux essentiels de l'esthétique et de la poésie mallarméennes, avec l'espoir de mettre en lumière quelques traits encore insuffisamment soulignés dans l'œuvre de Mallarmé lui-même et celle des deux autres auteurs. Nous serons ainsi amené à systématiser, dans les limites, croyons-nous, du strict nécessaire, ce qui se présente sous la forme d'une méditation capricante mais qui n'en constitue pas moins une « doctrine », ainsi que Mallarmé lui-même, d'emblée, nous en prévient, doctrine d'une extraordinaire profondeur, exposée dans une langue dont la puissance suggestive égale parfois celle des poèmes. Même si l'unité de cette doctrine n'apparaît pas immédiatement, elle découle d'une logique intérieure qui n'est pas étrangère au mouvement essentiel de la liturgie telle que Mallarmé l'expérimente non seulement à l'office mais partout où un spectacle se joue sur une scène. C'est dire que la notion de liturgie doit être prise en un sens très large : on verra qu'aux yeux de Mallarmé art et liturgie sont si intimement liés que d'un point de vue suffisamment élevé, ils deviennent quasi indiscernables, ce qui apparaît au premier plan dans la liturgie étant peut-être plus discret ailleurs. Cette hypothèse, qui consiste à réévaluer radicalement la place de la liturgie dans la pensée de Mallarmé, nous oblige à situer notre réflexion par rapport au livre que Bertrand Marchal a consacré à *La religion de Mallarmé*.

La question religieuse

L'ouvrage embrasse un projet qui avait pourtant quelque chose de risqué : très tôt, Mallarmé s'est proclamé athée sans jamais revenir par la suite sur cette profession d'incroyance. Les hommes ont « inventé Dieu », écrit-il, avant d'évoquer sa « lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. »² On se fût donc plutôt attendu à un ouvrage sur son irréligion et l'entreprise pouvait faire craindre au premier abord une tentative de récupération venant après celles qui ont prétendu enrôler le poète dans le camp de l'idéalisme platonicien, voire dans celui du mysticisme. Que Mallarmé ait dû soutenir contre Dieu une « lutte terrible » pour parvenir à se débarrasser de lui, cela certes pourrait suffire à éveiller l'attention mais

2. Lettres à Henri Cazalis du 28 avril 1866 et du 14 mai 1867, *Correspondance*, pp. 297 et 342. Pour les références complètes des ouvrages cités en note, lorsqu'elles ne sont pas données, le lecteur voudra bien se reporter à la bibliographie qui figure à la fin de ce travail.

peut-être pas autoriser à prétendre que la religion est chez le poète « ce qui fait la cohérence et l'unité invisible de toute sa réflexion »³. Une telle affirmation paraît, à première vue, franchir lestement les limites permises de l'audace. Pourtant le livre de B. Marchal justifie pleinement ce propos, d'autant plus que son auteur prend soin de préciser que la religion telle qu'il l'envisage et qu'il l'étudie chez Mallarmé est à concevoir au sens large que lui a conféré le XIX^e siècle, où subsiste une forme de religiosité indépendante parfois de toute croyance en un Dieu transcendant, l'homme lui-même, avec ses aspirations, venant occuper la place de l'ancienne divinité, définitivement déconsidérée par la faute des religions officielles⁴. Ainsi l'athée Mallarmé peut-il invoquer « la Divinité, qui jamais n'est que Soi »⁵ tandis que Yeats, s'inspirant des *Upanishads*, déclare : « un Dieu n'est jamais que le Soi lui-même, a God is but the Self »⁶. C'est ce qui explique que la figuration du divin dans la liturgie soit au fond figuration de soi et que la figuration de soi dans l'art puisse, inversement et dans une certaine mesure, être figuration du divin.

Mallarmé traducteur du *Manual of Mythology*

L'originalité et la force de l'étude de B. Marchal résident dans le parti de jeter un jour nouveau sur les *Dieux antiques*, dont la mythologie reprise à son compte par Mallarmé constituerait « le modèle — au sens scientifique du mot — qui lui permet d'intégrer et d'articuler ensemble son univers imaginaire [...] et sa réflexion sur l'homme et son langage. » B. Marchal conclut à l'« importance fondatrice » de ce travail⁷. L'expression nous semble devoir être relativisée, moins pour ce qui est du substantif, auquel on peut souscrire à condition de lui assigner des limites précises, que quant à l'adjectif qui, paraissant évoquer le fondement d'une pensée, pourra paraître excessif. Il convient d'abord de rappeler que *Les dieux antiques* ne sont pas à proprement parler une œuvre de Mallarmé puisque ce dernier présente l'ouvrage comme la « libre adaptation »⁸ de l'original anglais, *A Manual of Mythology in the*

3. *La religion de Mallarmé*, pp. 8-9.

4. On se reportera à l'introduction de *La religion de Mallarmé*, pp. 11-21, où B. Marchal rappelle opportunément comment l'individualisme du sentiment religieux chez les romantiques, soustrayant le divin à toutes les formes jugées trop rigides, inaugure un renversement qui serra accompli par Feuerbach et au terme duquel Dieu se réduit à n'être plus qu'une image fantasmatiquement projetée de l'homme lui-même.

5. *Catholicisme*, OC, p. 391.

6. « *The Holy Mountain* » VII, *Essays and Introductions*, p. 461. Trad., p. 122.

7. *La religion de Mallarmé*, respectivement pp. 9, 38 et 103-104.

8. *Les dieux antiques*, avant-propos, OC, p. 1160.

Form of Question and Answer, par le Révérend Cox. En fait, notre proposition initiale peut être immédiatement renversée puisqu'il apparaît ainsi que Mallarmé, de son propre aveu, ne s'est pas contenté de traduire servilement mais a procédé à un « remaniement »⁹. Qu'en est-il exactement ? B. Marchal s'est livré à une comparaison systématique et minutieuse de l'original et de la transposition, au terme de laquelle il apparaît que l'apport de Mallarmé, au moins du point de vue étroitement quantitatif, est minime, voire insignifiant.

Le traducteur a certes opéré une « redistribution des chapitres de l'original » mais dans un simple souci de « cohérence » et d'« efficacité pédagogique ». L'« occultation, qui ne peut être que délibérée, du rôle et du nom même de Max Müller », pourtant « maître incontesté de la mythologie comparée » pourrait s'expliquer par des circonstances particulières : les origines germaniques de ce savant, associées au souvenir tout frais de la guerre de 1870, qui a enlevé à Mallarmé l'un de ses amis les plus chers¹⁰, ont vraisemblablement suscité quelques réticences de sa part. Il n'y a évidemment rien à tirer des divers « coquilles et contresens », par nature involontaires. Quant aux « interventions du traducteur », quelle que soit leur nature : « interpolations », « omissions ou coupures », paradoxalement, cette série de marques propres par où le poète aurait pu se distinguer « n'implique nullement une quelconque autonomie de la réflexion mallarméenne sur les mythes », puisque l'esprit de l'ouvrage n'est jamais trahi et qu'au pire Mallarmé s'inspire de la pensée de Cox telle qu'elle s'exprime en d'autres lieux. B. Marchal n'en relève pas moins une distorsion qui lui semble capitale et qui lui interdit de reconnaître à Mallarmé autre chose qu'une « fidélité apparente à Cox »¹¹.

La griffe de Mallarmé dans les *Dieux antiques*

La marque du « retournement décisif » que Mallarmé fait subir aux intentions profondes de Cox réside dans le traitement auquel il soumet le mot *God*, à chaque fois qu'il est amené par le « souci apologétique »¹² du bon Révérend, fort enclin à reconnaître derrière les vieilles fariboles païennes une maladroite préfiguration des grands dogmes chrétiens, étant bien entendu que les hommes, quelles que fussent leurs croyances, ont été de tout temps des disciples du Christ qui s'ignoraient.

9. *Les dieux antiques*, OC, p. 1164, note du « Traducteur ».

10. Henri Regnault, tué à Buzenval en janvier 1871. L'article du *National*, « L'anniversaire de la mort d'Henri Regnault », OC, p. 687, témoigne du chagrin de Mallarmé.

11. *La religion de Mallarmé*, resp. pp. 142, 144, 146, 147, 148, 150, 153 et 154.

12. *La religion de Mallarmé*, resp. pp. 154 et 155.

B. Marchal constate en effet que ce terme investi d'une importance stratégique, *God*, Dieu le Père, est ou bien purement et simplement ignoré par Mallarmé ou bien rendu par une innocente « divinité », équivalent qui ne paraît qu'approximatif mais qui ôte en fait au vocable incriminé l'essentiel de sa charge théologique. L'auteur de *La religion de Mallarmé* aurait pu se contenter de conclure que cette volonté manifeste d'éluder la mention de Dieu n'a rien de surprenant de la part d'un athée. Il s'en faut de beaucoup car le propos prend soudain une orientation nouvelle et c'est sans nul doute en ce point précis qu'il faut voir le pivot d'une démonstration que B. Marchal conduit magistralement en quelques pages jusqu'à son terme.

Le phénomène observé par B. Marchal se trouve concentré en quatre pages, dans l'original anglais comme dans la transposition de Mallarmé, celles qui concernent, dans *Les dieux antiques*, « Le Zeus grec ou le Jupiter latin »¹³. Parmi les quelques exemples qu'il relève et à quoi il convient d'ajouter l'omission par Mallarmé d'un passage capital de la préface, où Cox déclare très explicitement qu'en définitive les Anciens voyaient en Zeus et Jupiter les équivalents exacts du Dieu chrétien, l'auteur de *La religion de Mallarmé* retient comme étant l'indice le plus significatif des intentions du poète la transformation manifeste qu'il fait subir en particulier à une phrase du chapitre consacré aux deux divinités souveraines du panthéon gréco-romain. L'attention spéciale que B. Marchal accorde à cette phrase apparaît d'autant plus légitime que Cox y trahit ses visées apologétiques et qu'elle reprend presque mot pour mot la remarque qui clôt le passage de la préface qui vient d'être mentionné et dont la plus grande partie, c'est-à-dire l'essentiel, a effectivement été escamotée par Mallarmé. Il est difficile de ne pas voir dans cette convergence entre les deux atteintes au texte original l'indice d'une intention délibérée.

Un renversement théologique

La thèse de Cox reproduit celle de Max Müller, qui voit dans le mythe les effets d'une maladie du langage. Dans une perspective positiviste, les dieux, les héros et leurs aventures sont ramenés aux phénomènes naturels originaux auxquels ils sont censés se réduire et dont ils ne seraient que l'expression métaphorique, donc pathologique puisqu'ils procèdent en recouvrant une réalité authentique, celle de la nature, par la fumée des fantasmes. Cette dénaturation de la vérité est le produit d'un oubli, c'est-à-dire d'une méconnaissance du sens exact des mots et de leur seule

13. OC, pp. 1183-1186.

fonction acceptable, celle de simple copie sans déformation de la réalité¹⁴. La science n'a plus dès lors qu'à régresser en deçà de cette regrettable déviation pour établir que la mythologie des Anciens témoigne de leur admiration pour les merveilles de la nature et, par conséquent, de leur adoration pour le Créateur tout-puissant qui leur a donné l'existence¹⁵. Or voici qu'en cet endroit précis, « le Traducteur s'applique à dissimuler son immixtion », comme il avait eu l'honnêteté ou la candeur de nous en prévenir¹⁶. « Zeus was a mere name by which they might speak of Him in whom we live, and move, and have our being », avait écrit Cox. « Zeus était un pur nom, à la faveur de quoi il leur fût possible de parler de la divinité, inscrite au fond de notre être »¹⁷, interprète Mallarmé, qui renverse radicalement le rapport de l'homme à Dieu : l'homme ne vit pas en Dieu mais Dieu en l'homme. L'écart est de taille, en effet, et paraît de nature à justifier la thèse de B. Marchal, selon qui le poète aurait voulu « effacer toute référence à un Dieu personnel suprême » dans le but de lui substituer une simple référence au « génie inconscient de l'homme »¹⁸. Écartons d'emblée deux objections possibles.

La première relève d'une simple constatation : si Mallarmé était déterminé à interdire toute assimilation possible entre la religion des Anciens et le christianisme pourquoi avoir laissé subsister dans sa traduction cette phrase encombrante : « On retrouve du reste l'instinct monothéiste dans les chants védiques »¹⁹ ? Il arrive par ailleurs que la citation soit interrompue juste à temps pour que n'apparaisse pas la figure d'un Dieu unique. Il suffit ainsi de parcourir deux lignes supplémentaires après l'extrait qui nous occupe pour découvrir que « le nom de Zeus [...] est dérivé de la même racine que le grec *theos* et le latin *deus*, qui tous les deux signifient un dieu ou le Dieu. »²⁰ Pourquoi avoir conservé la majuscule et surtout n'avoir pas tout bonnement rejeté cette malencontreuse précision finale ? Un peu plus loin, Mallarmé remplace « the One Great God and Father of us all, l'Unique Majesté, Dieu et Père de tous les hommes » par « la divinité pure, noble et paternelle »²¹ mais c'est pour

14. B. Marchal a consacré d'excellentes pages à cette question sous le titre « Mythologie et poésie : *Les dieux antiques* », dans *La religion de Mallarmé*, pp. 450-456.

15. Cf. *La religion de Mallarmé*, p. 156, où B. Marchal cite le passage de Cox dont Mallarmé ne retient que la conclusion et encore en la déformant notablement.

16. *Les dieux antiques*, note du « Traducteur », OC, p. 1163.

17. *Les dieux antiques*, OC, p. 1185.

18. *La religion de Mallarmé*, resp. pp. 156 et 157.

19. *Les dieux antiques*, OC, p. 1172.

20. *Les dieux antiques*, OC, p. 1185.

21. Cité par B. Marchal, *La religion de Mallarmé*, p. 155.

préciser immédiatement que « Jupiter, ce nom qui correspond exactement au Zeus-pater du grec et au Dyaus-pitar de l'hindou, désigne le Dieu suprême »²². Là encore, Mallarmé aurait pu s'immiscer avec plus de hardiesse pour interdire la collusion entre les deux univers religieux, antique et chrétien.

La seconde objection consisterait à faire observer que l'expression « divinité, inscrite au fond de notre être » a une consonance cartésienne. Descartes entend prouver l'existence de Dieu en invoquant la présence en l'homme de la notion d'un Dieu transcendant, idée innée inscrite dans l'âme. Comme Mallarmé n'explicite pas sa formule, rien n'interdirait *a priori* de l'interpréter en ce sens. Pourtant, après nous être fait l'avocat du diable, nous n'en avouons pas moins notre conviction que B. Marchal a entièrement raison d'avancer que Cox et son traducteur « peuvent revendiquer dans les mêmes termes, mais chacun dans son sens, une figure pérenne de l'homme », les intrusions de Mallarmé manifestant sa propre « théorie anthropocentrique du divin, qui retourne de l'intérieur le théocentrisme de l'auteur anglais. »²³ Les remarques qui précèdent ne visent nullement à réfuter la thèse selon laquelle Mallarmé s'insinue presque invisiblement dans les développements de Cox en vue de poursuivre ses objectifs propres, en réalité radicalement étrangers et même opposés à ceux de son modèle. Nous voudrions au contraire saisir cette occasion de dire à quel point notre cheminement est redevable à ces analyses lumineuses. Dans la phrase sur laquelle B. Marchal a jeté son dévolu, traduire l'adjectif « mere » par « pur » n'était pas une obligation; introduire, sans qu'il y ait d'équivalent dans le texte anglais, la notion d'une « divinité pure » ne saurait relever du simple hasard; enfin, l'interpolation d'une remarque sur la religion ancienne, qui « empruntait inconsciemment, à la religion unique, latente, certaines de ses inspirations les plus pures »²⁴ témoigne d'un point de vue strictement personnel du traducteur. Dans ce dernier cas, il n'est d'ailleurs pas excessif d'affirmer que Mallarmé cesse de se cantonner dans sa fonction d'interprète fidèle pour devenir auteur. Que signifie cette étonnante récurrence de l'adjectif « pur » à propos de la divinité suprême, si ce n'est précisément que celle-ci se confond avec ce qui gît caché au fond de l'âme humaine, ce « pur de nous-mêmes par nous porté », évoqué dans *Solennité*²⁵ ?

22. *Les dieux antiques*, OC, p. 1186.

23. *La religion de Mallarmé*, resp. pp. 161 et 157.

24. *Les dieux antiques*, OC, p. 1169.

25. *Crayonné au théâtre*, OC, p. 334.

La question du mythe

Max Müller et Cox, son vulgarisateur, soumettent les mythes à une critique rationaliste qui vise à en dévoiler l'inanité en les confrontant à leur origine supposée : les phénomènes naturels, dont l'ignorance des lois du langage conduirait à donner une représentation absurde, parce que brouillée. Mallarmé ne peut souscrire à une telle réduction du mythe, lui qui a dénoncé cet usage strictement mimétique du langage qui est le propre de la foule et de la voix qu'elle se donne dans les colonnes des journaux. C'est sans doute même dans cet écart entre les phénomènes naturels et la figuration qu'il en offre que réside pour le poète l'intérêt du mythe. Le mythe, comme la poésie est essentiellement transposition, il dégage la structure des êtres et la transporte dans une structure de langage. Aussi B. Marchal va-t-il droit à l'essentiel en écrivant : « S'il y a une vérité, ou à tout le moins une valeur du mythe, au delà de sa stricte traduction naturaliste, elle est en effet dans ce qu'il révèle des structures imaginaires de l'esprit humain. »²⁶ Nous arrivons pourtant ici au point où nos sentiers respectifs divergent.

La démonstration de B. Marchal risquerait de paraître quelque peu fragile si elle ne devait se fonder que sur l'examen interne des *Dieux antiques* sans chercher une confirmation dans l'œuvre de Mallarmé. Faut-il aller jusqu'à accorder « un rôle privilégié »²⁷ dans l'itinéraire du poète à cette entreprise, qui, si l'on en croit ses déclarations explicites, ne compte pas : « J'ai dû faire, dans des moments de gêne ou pour acheter de ruineux canots, des besognes propres, et voilà tout (Dieux Antiques, Mots Anglais) dont il sied de ne pas parler »²⁸ ? Ce jugement dépréciatif n'est peut-être pas déterminant. Il manque certes à cette traduction d'un manuel la dimension de la création puisque Mallarmé, à quelques réserves près, dont il serait injuste de ne pas reconnaître que B. Marchal tire le meilleur parti, borne son rôle à se faire l'écho de ce que d'autres ont pensé et écrit. Il n'en reste pas moins que c'est l'ouvrage de Cox que Mallarmé a décidé d'adapter et nul autre. Or un tel choix ne saurait manquer de trahir des préoccupations secrètes, voire peut-être les orientations les plus déterminantes d'un esprit, ce qui suffit amplement à lui accorder une importance non négligeable. C'est pourquoi on peut dès à présent risquer l'hypothèse que, toutes considérations alimentaires mises à part, Mallarmé, même s'il ne partage pas les présupposés idéologiques et religieux de Cox, n'en éprouve pas moins la même

26. *La religion de Mallarmé*, p. 453.

27. *La religion de Mallarmé*, p. 104.

28. *Autobiographie*, OC, p. 662.

fascination que lui pour le mythe. Quoi qu'il en soit, il n'est légitime de tirer des conclusions sur Mallarmé de ce qui, pour l'essentiel, ne lui appartient pas, qu'à condition d'interroger les motifs qui ont orienté sa curiosité, l'incitation première fût-elle d'ordre seulement pécuniaire, vers un manuel qui se propose de vulgariser les derniers développements de la mythologie comparée.

La tragédie de la nature

B. Marchal souligne que Max Müller « réduit toute la mythologie antique à un archétype unique, la tragédie de la nature, et propose en somme, à travers une figure solaire universelle, l'évidence imaginaire d'un mystère de l'homme ». Peut-être cette thèse pêche-t-elle justement par un excès d'apparente évidence et par un défaut corrélatif de mystère et d'imagination pour le poète que, même traducteur, ne peut manquer de rester Mallarmé. Les dieux, ramenés à leur vérité première ne seraient que de simples « avatars du soleil »²⁹. Un passage de Max Müller dit parfaitement l'essentiel à cet égard :

Le lever et le coucher du soleil, le retour quotidien du jour et de la nuit, le combat entre la lumière et l'obscurité, tout ce drame solaire, avec tous ses détails, qui se joue chaque jour, chaque mois, chaque année, dans le ciel et sur la terre, voilà ce que je regarde comme formant le principal sujet de la mythologie primitive.³⁰

Il convient de rapprocher ces réflexions d'un extrait des *Dieux antiques* dont Mallarmé, par la mention : « Note particulière à la Traduction » et le recours à l'italique, prétend revendiquer la paternité alors que, ainsi que le fait observer B. Marchal, le « Traducteur » se contente en réalité de commenter une expression qui se rencontre beaucoup plus loin dans le manuel et qui a été « trouvée chez M. Müller »³¹. Cela ne doit nullement empêcher de voir dans le double indice que nous venons de signaler la marque d'un intérêt particulier de Mallarmé pour une expression sur laquelle il entend manifestement attirer l'attention de ses lecteurs :

Nous parlons aujourd'hui du Soleil qui se couche et se lève avec la certitude de voir ce fait arriver; mais, eux, les peuples primitifs, n'en savaient pas assez pour être sûrs d'une telle régularité; et quand venait le soir, ils disaient : « Notre ami le Soleil est mort, reviendra-t-il ? » Quand ils le revoyaient dans l'Est, ils se réjouissaient parce que l'astre rapportait avec lui et sa lumière et leur vie.

29. *La religion de Mallarmé*, resp. pp. 104 et 107.

30. *Nouvelles leçons sur la science du langage*, trad. citée dans *La religion de Mallarmé*, p. 113.

31. *La religion de Mallarmé*, p. 153.

Tel est, avec le changement des Saisons, la naissance de la Nature au printemps, sa plénitude estivale de vie et sa mort en automne, enfin sa disparition totale pendant l'hiver (phases qui correspondent au lever, à midi, au coucher, à la nuit), le grand et perpétuel sujet de la Mythologie : la double évolution solaire, quotidienne et annuelle. Rapprochés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre, les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est : LA TRAGÉDIE DE LA NATURE.³²

Nous reviendrons sur ce passage intéressant pour son allusion à la « pureté » et son pressentiment de l'abstraction mythique. Qu'il suffise pour le moment, de relever l'expression « tragédie de la nature », qui est le strict équivalent d'une autre : « drame solaire »³³.

Après l'ouvrage que Gardner Davies a consacré à ce thème dans la poésie de Mallarmé, on peut supposer que nul ne songerait à en contester l'importance. La question subsiste néanmoins de savoir si le poète a découvert ce motif du drame solaire en lisant le manuel de Cox ou bien s'il a entrepris son travail de traduction parce qu'il trouvait là l'expression particulièrement nette de considérations qui le préoccupaient déjà. On n'en saura probablement jamais rien mais il ne fait guère de doute qu'à un moment sur lequel Mallarmé ne nous a jamais directement renseignés, il s'est produit une rencontre entre les théories de la mythologie comparée et ses propres réflexions sur la poésie. Cela suffit-il à affirmer, comme le fait B. Marchal, que cette rencontre fut « fondatrice » ? On pourra estimer que cette question n'a pas grande portée; la réponse qu'on lui apporte n'est pourtant pas sans conséquences sur la lecture des *Poésies* et des *Divagations*. Nous allons donc tenter d'indiquer brièvement en quoi un déplacement de perspective par rapport à la thèse de B. Marchal pourrait être la condition de nouveaux aperçus dont il restera naturellement à mettre ensuite la fécondité à l'épreuve.

L'angoisse du néant

La substitution trop régulière pour être fortuite, dans *Les dieux antiques*, de la neutre « divinité » à un « Dieu » compromettant prend tout son sens, pour B. Marchal, si l'on se souvient des projets universitaires un temps caressés par le poète : « si Mallarmé n'a finalement pas écrit sa thèse complémentaire sur la divinité,

32. *Les dieux antiques*, OC, p. 1169.

33. Cf. notamment *Les dieux antiques*, OC, p. 1257.

c'est que *Les Dieux antiques* en tiennent lieu et offrent, sous une forme plus clandestine que celle de la thèse, la théologie nouvelle de l'auteur d'*Hérodiade*. »³⁴ Il est inutile de revenir sur l'objection qui pourrait surgir ici : comment une traduction, même si elle s'offre parfois les audaces de la transposition, serait-elle l'équivalent d'une réflexion autonome ? Nous admettons que Mallarmé parvienne effectivement à imprimer aux développements de Cox le minimum de torsion suffisant pour y glisser subrepticement son propre point de vue. Il n'en subsiste pas moins une autre question : la matière des *Dieux antiques* peut-elle être qualifiée de théologique et, dans l'affirmative, quelle est la teneur de ces leçons de théologie ? La réponse de B. Marchal ne manque ni de netteté ni de séduction. Les travaux de Max Müller, dont la vulgarisation de Cox se contente de se faire l'écho, apprennent à Mallarmé,

à travers la réduction étymologique et naturaliste de la mythologie classique, que la divine harmonie du monde grec recouvre en fait [...] une angoisse primordiale du néant. À l'origine de la mythologie, il y a bien déjà chez l'homme primitif une conscience tragique de sa condition telle qu'elle se manifeste symboliquement dans cette essentielle et unique tragédie de la nature qui fait du spectacle quotidien de l'agonie solaire les leçons de ténèbres de l'âme primitive.³⁵

On sait quelle place tient le néant ou le rien dans l'imaginaire mallarméen et nous rappellerons que les poèmes de Mallarmé sont le lieu de mise en scène d'un anéantissement désigné comme élément central et fondamental.

Mallarmé fait état, dans sa correspondance, d'une expérience extrêmement éprouvante du néant qu'il aurait personnellement affrontée. La tentation est donc grande de voir dans ses poèmes un écho de cette expérience et dans son intérêt pour le livre de Cox la trace d'une fascination pour une forme d'angoisse qu'il aurait lui-même connue et dont il trouverait un équivalent au moins approximatif dans celle que les mythologues attribuent aux prétendus « primitifs ». Fonder une interprétation des textes sur la réalité de cette expérience et la sincérité des poèmes comme de la correspondance ne va pas sans difficultés. Rien n'interdit pourtant que l'homme Mallarmé ait effectivement éprouvé ce qui se trouverait ainsi exprimé ou transposé par l'écriture dans l'œuvre de l'épistolier, du traducteur, du penseur, du poète et il ne nous paraît nullement scandaleux de concevoir, de l'homme à l'œuvre, des liens étroits, sans qu'il faille naturellement se sentir tenu de chercher une improbable

34. *La religion de Mallarmé*, p. 155.

35. *La religion de Mallarmé*, p. 159. Plus loin, p. 453, B. Marchal écrit encore : « La métaphore mythique est ce qui neutralise, en la déplaçant par une opération symbolique, une angoisse primordiale insupportable, l'angoisse du néant. »

vérité de l'homme derrière l'œuvre. Le critique ne saurait de toute façon rester indifférent à la récurrence d'un motif, quelle que soit son origine, et encore moins à ses métamorphoses ultérieures.

Quoi qu'il en soit des éventuelles racines biographiques d'une telle expérience, nous tenterons de montrer, en nous fondant sur une lecture des premiers poèmes publiés et d'*Igitur*, que tout un pan non négligeable de la production mallarméenne s'inaugure par un mouvement qui vise à dépasser l'appréhension de soi comme pur vide. B. Marchal s'est attaché à retracer avec une grande vraisemblance et de façon tout à fait convaincante à notre sens ce qu'il appelle « l'évolution spirituelle de Mallarmé d'*Hérodias* à *Igitur* »³⁶. Il admet, à titre de présupposé, que l'œuvre du poète consigne les marques de cette évolution. Dans le cas présent, son approche est analogue à sa façon d'aborder *Les dieux antiques*, la fécondité de sa démarche procédant d'un rapprochement entre ce que laisse transparaître le travail de l'écriture et ce que Mallarmé dévoile à ses amis intimes de son aventure poétique et intellectuelle. La coïncidence thématique que l'on peut observer entre les diverses activités littéraires de Mallarmé, qu'il s'agisse de fiction poétique ou de lettres supposées favoriser les épanchements sincères, permet de les éclairer les uns par les autres et de repérer des nœuds de l'imaginaire.

Refus du « numéraire », théologique ou psychologique

La méthode de B. Marchal n'en est pas moins guettée par un double danger : celui de conduire à une surestimation de la portée des *Dieux antiques* à la fois comme théologie et comme témoignage psychologique. Pour ce qui est du premier point, il nous paraît qu'une certaine prudence s'impose dans la quête d'une éventuelle « théologie » de Mallarmé. Peut-être ce dernier a-t-il cherché, au moins au début, des fondements théoriques et philosophiques à sa pratique poétique, comme en témoigne le projet de thèse avorté mais n'est-il pas significatif que les recherches envisagées dans le domaine de la linguistique et des représentations religieuses n'aient précisément jamais abouti ou plutôt aient pris d'autres formes, non universitaires, non scientifiques, ce qui d'ailleurs ne leur a rien ôté de leur pertinence ? En tenant compte de tout ce que Mallarmé introduit de lui-même dans *Les dieux antiques*, nous serions tenté d'y voir beaucoup moins un aboutissement qu'un point de départ pour une réflexion qui se poursuit tout au long des *Divagations* et qui culmine dans *Offices*. Or, au terme de ce cheminement, le dogme religieux se trouve écarté au

36. Ainsi s'intitule la première partie de *La religion de Mallarmé*, pp. 39-100.

profit du rituel : « Je néglige tout aplanissement chuchoté par la doctrine et me tiens aux solutions que proclame l'éclat liturgique »³⁷. Nous n'avons d'autre but que de dégager et de développer les conséquences d'une telle déclaration en montrant que la réflexion de Mallarmé sur la liturgie est sans cesse présente, au moins implicitement, dans l'ensemble de sa méditation esthétique et que s'y référer permet de faire apparaître les *Poésies* sous un jour nouveau.

B. Marchal entend montrer que la représentation théâtrale reproduit, ou plutôt devrait reproduire pour remplir pleinement sa fonction, la scène naturelle où s'inscrit le soleil ascendant ou déclinant. C'est ici, nous semble-t-il, que se manifeste le plus nettement ce danger de psychologisme que nous évoquions un peu plus haut :

L'actualité de la tragédie solaire [...] tient justement pour Mallarmé à sa vérité non pas théologique, mais psychique. L'admirateur d'*Hamlet* y reconnaît le drame unique de l'humanité, celui du rêve confronté au Nevermore [...]. C'est la raison pour laquelle toute forme de religion, qu'il s'agisse du catholicisme lui-même, de la liturgie théâtrale ou encore des vêpres musicales des concerts dominicaux, procède en quelque façon de cette tragédie originelle³⁸.

Cette remarque a le mérite de mettre en évidence l'analogie indéniable par laquelle les manifestations culturelles ou plus précisément esthétiques mentionnées ici sont couramment assimilées chez Mallarmé à ce que G. Davies a nommé une fois pour toutes le « drame solaire ».

Drame ou plutôt cérémonie ?

Est-on pour autant autorisé à ériger ce qui apparaît dans l'œuvre du poète comme une expérience lourde de conséquences en une sorte de « scène primitive »³⁹, pour emprunter à Freud sa terminologie, c'est-à-dire non pas seulement fondamentale mais, plus encore, fondatrice ? Plus qu'un « mythe fondateur »⁴⁰, ce qu'elle est effectivement en un certain sens, nous serions tenté de voir dans « la tragédie de la nature » un nœud imaginaire où concourent les caractéristiques essentielles de toute liturgie. La peur d'un engloutissement définitif du soleil, que l'homme est censé avoir éprouvée dans les premiers âges de l'humanité, se trouverait réactualisée aujourd'hui sous la forme d'une angoisse du néant susceptible de se cristalliser tout naturellement dans le spectacle quotidien de la mort provisoire du soleil. Telle serait

37. *De même*, OC, p. 395.

38. *La religion de Mallarmé*, pp. 346-347.

39. L'expression est de B. Marchal lui-même : cf. *La religion de Mallarmé*, pp. 421, 500 et 553.

40. *La religion de Mallarmé*, pp. 238 et 241.

la « vérité non pas théologique, mais psychique » du couchant. Or si, écrit Mallarmé, « Hamlet extériorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte », cette tragédie, qui est celle de Villiers, qui est peut-être aussi celle du pitre châtié, n'a qu'un rapport assez lointain avec l'angoisse du néant puisqu'elle réside dans la fin de non recevoir que le monde oppose aux aspirations les plus essentielles de l'homme. Sans avoir la prétention de rejeter cette lecture, qui adopte un point de vue pertinent sur tout un pan de l'imaginaire mallarméen, nous nous attacherons à montrer qu'il ne faut pas négliger un autre aspect du soir qui tombe car c'est aussi le moment où le soleil jette ses derniers feux, où il illumine, où il « sacre », c'est-à-dire répand sur les êtres les « significatifs prestiges » dont il est question dans *Hamlet*⁴¹.

La cérémonie, la liturgie par où l'homme est exalté, telle est l'autre dimension fondamentale de la « tragédie de la nature » dont il faut tenir compte afin d'en éviter toute interprétation unilatérale. Pour les Müller et les Cox, le mythe tire son origine du spectacle de la nature et il est évidemment très probable que Mallarmé partage ce point de vue puisqu'il prend la peine de traduire et de présenter au public un ouvrage qui s'emploie à le défendre, le *Manual of Mythology*. Toutefois, si le poète a pu se persuader que la nature avait donné naissance à la religion, elle est manifestement déchiffrée chez lui, en retour, à la lumière de la religion, plus exactement de la liturgie. De ce point de vue, il n'est pas certain que l'œuvre de Cox ait jamais représenté pour Mallarmé une authentique révélation; peut-être celui-ci n'y a-t-il vu que la confirmation de ce qu'il pressentait déjà, ou du moins l'explication, non seulement de sa propre démarche mais de celle des poètes qui l'avaient précédé dans cette voie. Il arrive en effet que Hugo et, plus nettement encore, Baudelaire superposent l'évocation de la nature et celle de la liturgie. Ainsi *Harmonie du soir* n'est pas seulement la transposition poétique d'une scène de soleil couchant mais tout autant celle de la cérémonie des vêpres.

La tragédie de la nature comme obstacle épistémologique

Sans souscrire aux conclusions, contestables à notre sens, qu'elle a tirées de sa découverte, nous ne pouvons manquer de souligner, avec Adile Ayda, que la fréquentation de l'église a tenu une place essentielle dans l'enfance de Mallarmé, qui a baigné, au sein d'une famille très pieuse, dans une atmosphère toute imprégnée de religion et de liturgie⁴². Il serait vain de chercher à définir un ordre de priorité dans

41. *Hamlet*, OC, p. 299.

42. *Le drame intérieur de Mallarmé ou l'origine des symboles mallarméens*, Istanbul : Éditions de la

les diverses expériences du jeune Mallarmé; qu'il suffise ici de remarquer que trois d'entre elles se sont entremêlées : celle de la nature, celle de la lecture, notamment des poètes, et celle de la liturgie catholique. La découverte des théories de la mythologie comparée est nettement postérieure et date d'une époque où l'imagination du poète était déjà profondément marquée par des associations très fortes.

Que l'angoisse du néant soit une dimension fondamentale de l'expérience que Mallarmé a faite de la disparition provisoire du soleil et qu'il transpose dans son œuvre, cela est possible, sinon probable, bien qu'il soit difficile de voir là autre chose qu'une hypothèse dont les écrits théoriques du poète n'autorisent pas une vérification suffisante. C'est pourquoi il convient d'éviter, au nom d'une telle supposition, de minimiser les autres aspects, tout aussi essentiels, de cette expérience centrale. Le soleil paraît mourir mais il resurgit. Les deux moments de l'unique événement commémoré par la célébration eucharistique sont la mort et la résurrection du Christ. Or l'élévation n'est pas un simple spectacle mais un rituel censé être doué d'une efficacité si puissante qu'elle entraîne chez les fidèles la croyance dans la présence réelle. De même, nous le verrons, ce qui est au centre du *Pitre châtié*, c'est peut-être moins une « vérité psychique », pour reprendre la formule de B. Marchal à propos de la tragédie de la nature, que la quête d'une efficacité liturgique procédant de la parole et du geste rituels. La critique essentielle que l'on pourrait alors adresser à l'auteur de *La religion de Mallarmé* serait ainsi de mettre de façon trop appuyée l'accent sur la signification intellectuelle d'une image, ou plus exactement d'un complexe imaginaire, qui se manifeste tout autant chez Mallarmé dans l'évocation poétique de spectacles naturels ou de scènes intérieures que dans sa réflexion théorique, si tant est qu'on puisse la distinguer de la poésie.

Rien n'interdit de penser que Mallarmé a effectivement découvert chez Cox, lui-même disciple de Max Müller, une méthode critique susceptible d'opérer le dévoilement, la réduction rationnelle de la mythologie qui se trouve au centre de toute religion, y compris le christianisme, notamment dans sa version catholique. Toutefois, même si une telle entreprise démystificatrice repose sur la mise au jour d'une expérience vécue, l'angoisse du néant associée par l'imagination à la disparition du soleil derrière l'horizon et à la crainte de ne plus le voir réapparaître, elle n'en reste pas moins une théorie à prétention totalitaire, dans la mesure où cette expérience est censée se retrouver au fondement de l'expérience religieuse et

esthétique de l'humanité, qui s'y ramènerait intégralement. C'est pourquoi il convient de se demander si une telle explication, avec sa volonté de ramener la diversité des phénomènes religieux dans leur extrême complexité à un modèle d'une simplicité élémentaire, n'obscurcit pas autant ou même davantage qu'elle n'éclaire, de sorte qu'elle constituerait en fin de compte un véritable obstacle épistémologique qui masquerait d'autres aspects, sans doute aussi importants, des représentations, des idées, des images qui hantent Mallarmé dans le domaine de l'art et de la religion.

La liturgie, machine à fiction

Il faut reconnaître que B. Marchal se montre sensible à la place qu'occupe la liturgie dans l'imagination et la pensée de Mallarmé mais il nous semble ne pas développer suffisamment les conséquences de ce trait à bien des égards constitutif. Mallarmé ne confond pas religion et liturgie. À côté d'une réflexion sur les racines de la religion, dont l'ouvrage de B. Marchal met excellemment en lumière ce qu'elle doit à la science mythologique naissante du XIX^e siècle, les *Divagations* et naturellement aussi les *Poésies*, pour autant qu'on peut les considérer comme l'illustration des principes élaborés dans les textes à vocation plus théorique, témoignent d'une interrogation sur ce que nous n'hésiterons pas à appeler la machinerie liturgique parce qu'il s'agit bien pour Mallarmé d'un ensemble de procédés, d'artifices mis en œuvre pour produire une illusion religieuse, au premier chef, mais aussi théâtrale, chorégraphique et littéraire. C'est pourquoi il pourrait être utile de déplacer la perspective et de recentrer l'interprétation de Mallarmé, au sens à la fois objectif et subjectif de la préposition, sur les mécanismes en jeu dans la production de l'illusion religieuse et esthétique. Très éloignée du poète est l'intention de créer de nouveaux mythes, *a fortiori* une nouvelle religion, mais non celle de reprendre à la liturgie son bien, c'est-à-dire de lui emprunter les instruments de nouveaux enchantements.

Dans son étude des développements théoriques de Mallarmé, B. Marchal s'attache ainsi, comme il le déclare explicitement, à déceler,

sous l'apparente diversité des sujets traités, l'essentielle unité revendiquée par Mallarmé lui-même [...]. S'il y a [...] une doctrine des *Divagations*, [...] elle est à saisir dans une perspective fondamentalement religieuse de l'humanité, qui n'exclut pas une critique des religions, mais qui rêve aussi de s'achever en religion.⁴³

43. *La religion de Mallarmé*, pp. 549-550.

Nous adoptons cette conclusion, amplement illustrée par l'ouvrage, mais nous nous proposons de déplacer l'accent de la mythologie solaire sur la liturgie. Nous ne croyons pas que Mallarmé soit le poète de la fixation, au sens psychanalytique, sur un « invariant psychique pouvant être défini comme une angoisse fondamentale », qui serait « le fondement de la religion mallarméenne », tandis que « tout le reste est affaire de liturgie ». Il nous semble que c'est le dévoilement des conséquences esthétiques contenues dans le geste liturgique qui occupe une place centrale dans la méditation de Mallarmé, de sorte que, lorsqu'il assimile le lever du soleil à une élévation, et non pas, comme il le devrait s'il était fidèle à la logique démystificatrice de Max Müller, l'élévation à un lever de soleil, il n'y a peut-être ni « inversion métaphorique » ni « inversion liturgique » venant contredire de façon incompréhensible la « naturalisation de la liturgie »⁴⁴ à laquelle le positivisme nous a habitués, mais « déchiffrements »⁴⁵ d'événements qui relèvent simultanément de la nature et de l'artifice grâce à une seule opération de l'imaginaire. La théorie de Max Müller est totalitaire, aussi, parce qu'elle impose des hiérarchies dont le fondement est incertain.

Attribuer une fonction fondatrice au travail de Mallarmé sur *Les dieux antiques* revient à présupposer que le poète accepte sans réserve le point de départ positiviste de Müller et Cox, à savoir que la religion et donc la liturgie, qui est la mise en œuvre de ses mythes, ne seraient qu'une mauvaise imitation de la nature et s'ignoreraient comme telle. Or Mallarmé ne partage pas le point de vue dévalorisant sur le mythe qu'implique cette position. Le geste liturgique ouvre et déploie un espace et un temps mythiques où viennent s'animer les figures de l'imaginaire humain. La nature elle-même est déchiffrée comme un espace mythique dans lequel l'homme reconnaît une scène analogue à la scène intérieure qu'est son âme. La liturgie instaure ainsi dans la réalité un décalage, une différence dans l'angle de vue, par quoi ce qui est en vient à coïncider avec ce qui est rêvé. De la nature à la liturgie il ne faut donc pas chercher un quelconque rapport hiérarchique ou chronologique. La liturgie ne vient pas redoubler, après coup, la nature première. La liturgie est artifice, au sens étymologique du terme, opération productrice de fiction. Le drame solaire est aussi une fiction. Il n'a pas lieu dans la nature mais dans l'imaginaire humain qui déchiffre les phénomènes selon ses exigences intérieures. Aussi nature et liturgie ne se succèdent-elles pas, dans un sens ou dans l'autre, mais elles se superposent.

44. *La religion de Mallarmé*, pp. 329-330.

45. Réponse à l'enquête de Jules Huret *Sur l'évolution littéraire*, OC, p. 869.

L'hypothèse dont il va s'agir d'éprouver la validité est qu'à l'instar de Kant fondant la connaissance non plus sur la *theoria* au vieux sens grec, c'est-à-dire sur la prise de possession par l'esprit d'un donné constitué d'avance, mais sur des opérations de construction, Mallarmé inaugure une certaine modernité poétique en introduisant la mobilité dans l'image, la grande peinture même, pourtant tributaire d'un mode de figuration essentiellement statique, étant celle qui parvient à procéder « selon une alchimie, — mobilité et illusion »⁴⁶. Notre but est de tenter de montrer qu'avec Mallarmé d'abord et plus généralement avec, si ce n'est l'ensemble des symbolistes, du moins certains de ceux qui comptent, le symbole cesse d'être simple présentation de l'intelligible dans le sensible pour devenir opération de figuration s'inscrivant dans un déroulement, un processus de dépersonnalisation et de dématérialisation, dont le geste liturgique fournit un modèle, si ce n'est le modèle. Si le mouvement symboliste présente bien une certaine unité, celle-ci pourrait ainsi trouver l'un de ses axes dans une nouvelle manière de faire advenir la signification dans le poème, non plus comme le dévoilement, une fois pour toutes, de ce qui ne demandait de tout temps qu'à être découvert mais comme le surgissement éphémère et précaire d'une illusion, d'une fiction qui, provisoirement fixée dans l'esquisse d'un geste, est promise à un prompt évanouissement.

46. *Berthe Morisot*, OC, p. 536.

CHAPITRE PREMIER

POESIE ET LITURGIE

Nécessité d'une définition large de la liturgie

On pourrait être tenté, pour éclairer les questions soulevées par les rapports éventuels de la poésie symboliste avec certains éléments caractéristiques des rituels liturgiques, de s'en tenir à constater leur présence immédiate dans les œuvres. La poésie de Mallarmé offre parfois des images qui rappellent les gestes et les accessoires des rites catholiques, notamment l'élévation et l'ostensoir, fût-ce de façon parodique, ainsi lorsque le faune « élève au ciel d'été la grappe vide »⁴⁷. George met en scène des cérémonies dont on imagine qu'elles peuvent emprunter leurs traits à des rituels de l'antiquité, à moins qu'elles ne se contentent de retenir et de synthétiser, pour rêver une liturgie inédite, les caractéristiques qui seraient celles, essentielles, de différents rites, réels ou fictifs. Le second poème de la section d'*Algabal* intitulée *Tage* présente ainsi un temple où évolue un cortège de danseurs et de prêtres aux pieds desquels des jeunes gens jettent du sable, de la poussière d'argent et des fleurs, en présence de la statue du dieu, dans les vapeurs des aromates⁴⁸. Dans de tels cas, la signification du poème découle des éléments du rituel mis en scène, dont le texte n'est que la représentation. L'inspiration liturgique est évidente mais sa prise en compte n'éclaire que très partiellement les processus fondamentaux d'une démarche créatrice dont on peut supposer qu'elle va bien au-delà de ces emprunts directs, aussi significatifs fussent-ils.

En outre, une démarche aussi superficielle se heurterait à une seconde difficulté, beaucoup plus embarrassante : la liturgie ne se manifeste dans l'œuvre de Yeats que de façon fort ténue. Sans sous-estimer les modalités les plus sensibles du rituel, auxquelles on peut au moins accorder la fonction d'indices pointant vers une

47. *L'après-midi d'un faune*, v. 59, OC, p. 51.

48. « Gegen osten ragt der bau... », p. 48.

dimension importante du texte, une approche fidèle à la méthode de Mallarmé consistera donc plutôt à déceler dans le poème un mouvement intérieur qui puisse être tenu pour l'équivalent approximatif d'un geste liturgique. Dans leur étendue et leur multiplicité, les rites peuvent avoir des fonctions diverses, plus ou moins complexes. Il n'est *a priori* certain ni que les trois auteurs en retiennent toujours les mêmes aspects ni qu'ils en font le même usage. Mieux vaudrait donc s'abstenir de relever les analogies si cela devait conduire à gommer l'originalité des auteurs et des œuvres en la masquant d'un vêtement abstrait qui, recouvrant tout le monde, ne siérait à personne : un comparatiste devrait savoir que son art consiste à jongler, en conservant un équilibre précaire, avec le même et l'autre, et que tout l'intérêt de ses rapprochements se résume précisément à faire apparaître ce qui eût risqué, sans eux, de demeurer invisible.

On admettra toutefois qu'il est difficile de se passer d'un cadre général : invoquer la liturgie dans tel cas précis suppose que l'on sache de quoi l'on parle et que l'on ait défini au préalable des critères abstraits permettant de reconnaître, le cas échéant, que l'on a affaire à un phénomène à subsumer sous la catégorie de liturgie. Cette opération logique ne présente en elle-même aucun intérêt et serait même nuisible si elle prétendait suggérer que tout revient au même mais elle est indispensable comme condition de la reconnaissance, sous réserve d'autoriser immédiatement les nuances qui s'imposent. On ne devrait pas donner en cela l'impression de trahir la démarche de Mallarmé qui n'hésite pas à désigner la communion, le rituel central de la messe, comme « prototype de cérémonials »⁴⁹. La formule est capitale : en tant que type, la communion définit un cadre général dans lequel pourront venir s'inscrire d'autres formes de figuration; en outre, ce cadre apparaît premier, presque fondateur. Il est peu probable que Mallarmé n'ait pas pesé ses mots. On n'évitera donc pas d'en mesurer toute la portée, en gardant toutefois à l'esprit que ce qui est premier renvoie moins chez Mallarmé et même chez Yeats à une origine temporelle qu'à une condition fondamentale de toute figuration. Mallarmé s'appuie sur le concret de l'office et en dégage des traits généraux afin d'en chercher l'illustration dans d'autres circonstances. Ces traits généraux n'apparaîtront avec quelque précision que progressivement et seront éclairés dans la mesure du possible par l'application qu'ils trouvent éventuellement dans les poèmes mais il nous paraît indispensable de dégager dès à présent un fil directeur qui permette de laisser pressentir — à supposer qu'elle ne soit pas illusoire — la cohérence des futurs développements. La pertinence

49. *Catholicisme*, OC, p. 394.

d'un rapprochement entre Mallarmé, George et Yeats, dans la perspective qui vient d'être définie, ne doit pas être considérée *a priori* comme allant de soi. Il peut même être expédient, afin de mettre progressivement en lumière l'intérêt de la comparaison pour une théorie du symbolisme qui se voudrait suffisamment englobante sans négliger les particularités individuelles, de partir d'une difficulté si déterminante qu'elle restera sans cesse dans ce qui suit à l'horizon de la confrontation entre Yeats et Mallarmé.

Yeats et le supplice de l'abstraction liturgique

Élevé dans un milieu protestant, à la différence de Mallarmé et George, non seulement le poète irlandais n'a pas connu, enfant, les fastes de la liturgie catholique mais le rituel strictement religieux n'évoque pour lui qu'une expérience extrêmement négative. « I was often devout, dit-il, my eyes filling with tears at the thought of God and of my own sins, but I hated church. » Il garde de l'office dominical un souvenir détestable : la fatigue de ses longues stations debout, que ne suffisait pas à justifier les hymnes, les sermons et les trop rares passages de la Bible qu'il aimait. Marcher avec discrétion est une contrainte qu'il supporte difficilement : « that took my pleasure out of the way there »⁵⁰. Cette formulation est significative : à peine est-on entré qu'on a déjà envie de repartir à la suite des félicités congédiées. La liturgie s'associe d'emblée pour Yeats à une manière de torture. Le dépouillement et le rigorisme protestants l'ont maintenu à l'écart des délices que d'autres avaient sans doute goûtées mais que lui refusait la liturgie officielle de son enfance. Dans ces conditions, il peut paraître risqué d'invoquer une possible communauté d'inspiration sur ce point précis avec les deux autres auteurs.

Il s'en fallut cependant de beaucoup qu'il fût définitivement perdu pour toute forme de liturgie. À propos de l'ouvrage autobiographique de celui qu'il tient en quelque sorte pour son guru, Shri Purohit Swami, il écrit ces lignes : « The book lies before me complete; it seems to me something I have waited for since I was seventeen years old. About that age, bored by an Irish Protestant point of view that suggested by its blank abstraction chloride of lime, I began to question the

50. *Reveries over Childhood and Youth* IV, *Autobiographies*, p. 24. « J'avais souvent l'âme dévote, mes yeux se remplissaient de larmes lorsque je pensais à Dieu et à mes propres péchés mais je détestais l'église. [...] Cela m'ôtait tout mon plaisir ». La référence au texte original de Yeats ou de George est suivie de la mention « trad. » et du numéro de page lorsque nous citons une traduction recensée dans la bibliographie. Dans le cas contraire, la traduction est nôtre.

contrypeople about apparitions. »⁵¹ Yeats a dix-sept ans en 1882. On apparaissait beaucoup à cette époque, non seulement la Vierge en divers lieux mais aussi M^{me} Arnoux au début de *L'éducation sentimentale* et la jeune fille à laquelle s'associe le souvenir du premier baiser échangé avec elle, dans le troisième poème du recueil de Mallarmé. Yeats, qui a de l'apôtre Thomas l'incoercible penchant à mettre les doigts, pense d'abord la liturgie comme liturgie de l'apparition. Mallarmé la pense comme liturgie de la disparition mais l'incompatibilité, malgré les apparences, n'est pas insurmontable, dans la mesure où toute apparition est, en tant que telle, évanescence et où la disparition est disparition de quelque chose qui laisse des traces.

Le protestantisme est une religion blanche comme le chlorure de chaux mais aussi comme la page qui fascine tant Mallarmé, une religion ennuyeuse car abstraite. L'adjectif *blank* nous introduit au cœur même des questions complexes que soulève le rapport de l'art et de la liturgie. *Blank*, ici adjectif, est aussi substantif et verbe. On trouve le mot dans plusieurs expressions où le français emploie l'adjectif ou le substantif *blanc*, au sens de *vide* ou de *sans détermination*, *sans attribution précise*. Est *blank* ce qui implique un obscurcissement momentané de la conscience, ce qui est sans couleur, sans expression, sans variété, bref sans vie. Quant au verbe, il évoque un processus d'effacement, d'oblitération, un brouillage et une annulation des formes qui rappellent les conséquences de la mort. À supposer que l'abstraction soit une caractéristique fondamentale de la liturgie, rien ne l'éloignera davantage de l'esthétique que des effets aussi destructeurs. Mallarmé suggère cependant que la réalité est plus complexe et Yeats lui-même, dans ses moments de lucidité, le pressent : d'une part, la tension constitutive de la liturgie s'inscrit dans la double nécessité contradictoire d'atteindre à un tel degré d'abstraction et, simultanément, de le rendre invisible par un éblouissement. Sans doute la faiblesse de l'office protestant est-elle justement, à l'inverse de son équivalent catholique, de donner l'exclusive à la première dimension et, par là, de sacrifier complètement la seconde. D'autre part, on va le voir, le négatif se retourne en positif et l'abstraction apparaît aussi comme une condition essentielle de l'efficacité esthétique.

On peut d'ailleurs supposer que, dans le passage qui vient d'être cité, Yeats vise davantage le dogme protestant, et même, plus généralement, chrétien, que la liturgie.

51. « An Indian Monk » II, *Essays and Introductions*, pp. 428-429. Trad., p. 105: « Le livre est devant moi, achevé; c'est, me semble-t-il, quelque chose que j'attendais depuis l'âge de dix-sept ans. C'est à peu près à cet âge, profondément ennuyé par un point de vue protestant irlandais dont le côté abstrait, inexpressif, évoquait le chlorure de chaux, que je commençai à interroger les gens de la campagne sur les apparitions. »

L'essentiel n'est pas là mais dans cette démarche à première vue étonnante, qui consiste à invoquer les apparitions comme antidote contre les excès de l'abstraction. Loin du protestantisme, Yeats emprunte au spiritisme et à toutes sortes de doctrines à la fois religieuses, philosophiques et occultistes les linéaments d'une liturgie de l'évocation. S'il écrit un récit qui s'intitule *Where there is Nothing, there is God*⁵², il ne faudrait pas s'empresser d'en déduire qu'il reprend à son compte sans réserve la méditation mallarméenne du rien. Le divin, aux yeux de Yeats, a besoin de s'incarner, fût-ce dans la matérialité ténue du fantôme ou de l'ectoplasme.

La figuration liturgique

Mallarmé suggère qu'à partir d'une réalité sensible qui est celle du fidèle, du célébrant, de leurs gestes et des éléments matériels mis en œuvre par le culte, la liturgie figure le divin, le rend présent, offre une voie pour l'appréhender, quand elle ne le produit pas purement et simplement. Donner une forme perceptible à ce qui est invisible ou caché, ce qui revient sans doute le plus souvent à présenter une forme sensible qui désigne indirectement l'invisible, qui se contente de l'indiquer, tel est le but ultime où se rejoignent la liturgie, le spiritisme, la magie et la poésie, quant ils ne visent pas, plus radicalement, à faire advenir à l'être ce qui n'existe pas encore. Les *Divagations* semblent en effet envisager deux conceptions sensiblement différentes de la liturgie : selon la première, la cérémonie viserait à transposer au dehors une réalité intérieure, tandis que, selon la seconde, loin de se fonder sur rien de préexistant, elle créerait son contenu à travers ses opérations, de manière à « façonner de la divinité »⁵³. À supposer que ces deux hypothèses soient exclusives, il est de toute façon également concevable dans l'un et l'autre cas que des poètes aient pu se sentir plus ou moins spontanément attirés par la liturgie officielle ou par des équivalents moins recommandables.

Ainsi, le premier à travers des rituels en grande partie synchrétiques ou fictifs, le second à travers sa quête de rituels de substitution, dont il suggère qu'elle a été rendue nécessaire par son refus de l'abstraction protestante, George et Yeats rejoignent paradoxalement l'intérêt de Mallarmé pour les rites catholiques puisque dans tous les cas est en jeu la même possibilité d'une ouverture sur ce que l'on pourrait appeler provisoirement et par commodité le mystère, et qui peut seul justifier l'entreprise artistique. Admettre que l'homme accède au pressentiment du mystère à

52. *The Secret Rose, Mythologies*, p. 184. « Là où il n'y a rien, il y a Dieu ».

53. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 314.

travers le dispositif sensible mis en œuvre par la liturgie ne suffit évidemment pas à autoriser une confusion entre les mystères de la poésie et ceux qui sont visés par la religion. Pour comprendre la possibilité de la transposition que Mallarmé envisage des uns aux autres, il faut tenir compte d'un important renversement de perspective idéologique qui trouve son expression la plus explicite, vers le milieu du XIX^e siècle, dans un livre célèbre de Feuerbach.

Le Soi qui est Dieu

L'essence du christianisme a paru en 1841. S'il est exact que, comme le soutient Hegel, chaque époque est marquée dans toutes ses manifestations par le *Zeitgeist* qui la caractérise, il n'y a sans doute rien de bien surprenant dans l'évidente communauté de point de vue qui se fait jour entre le poète français et la contestation allemande du christianisme, telle qu'elle se prolonge jusque dans les premiers écrits de Marx. C'est ce qui autorise B. Marchal à consacrer un développement à la démarche de « la critique philosophique » et à en résumer le principe fondamental dans une formule qui pourrait s'appliquer assez précisément au projet de Mallarmé : « récupération humaine du divin »⁵⁴. Les romantiques, comme le rappelle à juste titre B. Marchal, cherchaient une religion qui fût en harmonie avec l'idiosyncrasie individuelle, de sorte qu'ils assimilaient volontiers le sentiment religieux et la quête du divin aux aspirations les plus intimes de la personne, préparant par là malgré eux les théories qui voient en Dieu une reproduction magnifiée de l'âme, une entité fantastique et illusoire, créée par l'homme à son image. Mallarmé et d'autres, qui rapatrient la divinité en son lieu humain d'origine, pourraient ainsi constituer l'aboutissement logique de cette tendance à ne reconnaître comme appropriée aux instincts de chacun qu'une religion purement subjective, débarrassée de tout son appareil institutionnel et dogmatique.

Une distance non négligeable sépare toutefois Mallarmé de Feuerbach : le projet du philosophe allemand, qui consiste à tenter d'établir que Dieu n'est qu'une hypostase de la nature humaine, s'inscrit dans une entreprise plus large, visant une contestation radicale de la religion, tandis que le poète français, même s'il fait redescendre le divin du ciel, où il a été indûment projeté, pour le réinstaller au tréfonds de l'âme, avec laquelle il se confond, éprouve le besoin de justifier un point de vue qui continue de s'exprimer dans un vocabulaire à tonalité nettement religieuse. L'intériorité humaine et l'activité esthétique qui s'y rapporte apparaissent

54. *La religion de Mallarmé*, p. 18.

alors comme des transpositions du Dieu mort et de la liturgie qui assure périodiquement aux fidèles le renouvellement de leur lien avec lui. Il y a certes là une embarrassante ambiguïté, qui soulève continuellement des questions difficiles et que l'on retrouve presque identique chez George, mais il convient de garder à l'esprit que, si Mallarmé se risque à parler de l'art en des termes se référant à des représentations religieuses qu'il est le premier à déclarer périmées, c'est au prix du déplacement sensible qu'il leur fait subir et qui entraîne une profonde réinterprétation des rituels liturgiques eux-mêmes, réexaminés, indépendamment de la foi officielle qui les anime, dans une perspective essentiellement esthétique.

Cela posé, on peut à présent tenter d'esquisser le mouvement général des analyses qui vont suivre en indiquant brièvement, en premier lieu, comment trois notions essentielles de l'esthétique mallarméenne : celles de mythe, d'abstraction et d'identification, pourraient s'articuler dans la méditation du poète, en second lieu, ce que les suggestions de Mallarmé concernant ces notions pourraient devoir à sa réflexion sur leur fonction capitale dans les rites centraux de la messe, enfin, dans quelle mesure cet acquis, que l'on ne peut éviter de nommer théorique même s'il n'en a pas l'allure abstraite, serait susceptible de permettre une approche pertinente de la littérature symboliste.

La fulguration de l'originel dans l'expérience esthétique

Mallarmé, parce que les mystères les plus essentiels de l'art sont l'enjeu de son entreprise et que les exposer au grand jour dans un discours rationnel, à supposer que cela soit possible, reviendrait à trahir ce qui ne peut manquer de subsister en eux d'insondable, est peu explicite sur les « anciennes et magnifiques intentions » qu'il s'attache à retrouver parmi les vestiges d'une religion caduque. Malgré les risques d'extrapolation que comporte la démarche, il est indispensable de combler les lacunes, de façon à pouvoir disposer de ce cadre général qui a été évoqué plus haut et qui ne peut être efficace que s'il est suffisamment net. Mallarmé reconnaît en l'Eucharistie le rite central de la messe, qui est d'abord la répétition du mythe fondateur du christianisme, la mort puis la résurrection du Christ, et le renouvellement périodique de la Cène : « Notre communion [...] — en la consécration de l'hostie, [...] s'affirme [...] la Messe. » Ailleurs, il précise que « le prêtre [...] désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre ; [...] invitation directe à l'essence du type (ici le Christ) »⁵⁵. L'histoire des religions

55. *Catholicisme*, OC, p. 394; *De même*, OC, p. 396. Cf. *Missel quotidien des fidèles* par le Père

nous enseigne que le rite est précisément ce qui fait coïncider le moment présent avec le Grand Temps des origines mythiques; la liturgie joue le mythe, l'incarne et le met en scène. Il semble que Mallarmé, en spectateur lucide, l'avait senti : la quête de l'origine occupe sans doute le tout premier rang parmi les ressorts fondamentaux de la liturgie. Encore faut-il ajouter immédiatement que cette origine, pour le poète, ne doit pas être renvoyée aux commencements des temps ou de l'histoire puisqu'elle réside dans le Soi. C'est pourquoi la possibilité d'être à tout moment ressaisie dans la fulgurance de l'expérience esthétique est constitutive de sa nature propre. C'est à cette seule condition, on le verra, que la poésie peut prétendre s'emparer des gestes de la liturgie catholique.

Le croyant, certes, tient à la réalité, à l'historicité des événements que l'office, à ses yeux, perpétue mais une telle attitude, qu'il leur arrivera souvent de dénoncer comme illusoire, ne peut évidemment pas empêcher le mythologue ou le poète de reconnaître et dans le mythe et dans le rite des structures essentielles que l'on rencontre ailleurs, dont on peut penser par conséquent qu'elles sont profondément ancrées dans l'imaginaire et que la poésie se sentira ainsi tout particulièrement intéressée à reprendre à son compte comme son affaire propre. On pourrait comprendre de la sorte que Mallarmé se montre à la fois tellement indifférent au dogme et si sensible à la liturgie : cette dernière met en scène des schèmes sur laquelle la religion a fait fond mais qu'il n'y a aucunement lieu de considérer comme sa propriété exclusive.

L'hostie, figure du triple sacrifice restaurateur

La rétrospection vers une origine qui échappe à toute définition mais qu'il faudra bien tenter de cerner peu à peu commence par le rite du sacrifice eucharistique. Le fondement de la messe réside en ce qu'elle est essentiellement commémoration d'un sacrifice, celui du Christ, celui qui vient couronner tous les sacrifices antérieurs, et aussi, de ce fait même, cérémonie sacrificielle, ainsi qu'en témoignent ces prières qui suivent immédiatement l'élévation :

C'est pourquoi, en mémoire, Seigneur, de la bienheureuse Passion du Christ votre Fils, notre Seigneur, de sa Résurrection du séjour des morts, et aussi de son Ascension dans la gloire des cieux, [...] nous présentons à votre glorieuse Majesté [...] la victime [*hostiam*] parfaite [*puram*], la victime sainte, la victime sans tache [*immaculatam*] [...].

J. Feder, S. J., et ses collaborateurs, Tours: Maison Mame, 1964, p. 804: « Ce n'est plus une prière; c'est le RÉCIT de la dernière Cène que le prêtre reprend: il refait les gestes, il prononce les paroles du Seigneur. »

Sur ces offrandes, daignez jeter un regard favorable et bienveillant; acceptez-les comme vous avez bien voulu accepter les présents de votre serviteur Abel le Juste, le sacrifice d'Abraham, le père de notre race, et celui de Melchisédech, votre souverain prêtre, offrande sainte, sacrifice sans tache [*immaculatam hostiam*].⁵⁶

Qu'à la série des objets blancs qui obsèdent l'imagination de Mallarmé : la page, la voile, le drap, on s'avise d'ajouter l'hostie et l'on verra immédiatement se dessiner un réseau de motifs essentiels.

Comme l'office, le poème est le lieu d'un triple sacrifice : sacrifice, d'abord, du poète lui-même, qui s'évanouit afin de laisser la place aux évocations du langage poétique comme l'individualité du prêtre disparaît derrière sa fonction; sacrifice du monde, ensuite, dont la présence ne se perpétue dans le poème qu'au prix d'une dématérialisation qui a sans doute quelque chose à voir avec celle des images dans le souvenir et le rêve; sacrifice, enfin, du lecteur qui, par la double opération précédente, constitutive du rituel poétique, se trouve lui-même dépossédé de son être superficiel et restitué à une splendeur ternie par les rapports nécessaires avec la société de l'Économie politique. La poésie et la liturgie font abstraction des personnes et des choses pour leur conférer une vie autre que la triviale. L'hypothèse dont il s'agit d'éprouver la validité est que les symbolistes ont tenté d'établir la nécessité de cette transformation et que leur opération poétique peut être comprise comme un moyen de la réaliser.

On comprend que, de ce point de vue, Mallarmé ait pu tenir le rituel eucharistique pour un « prototype ». Le rapprochement des prières de la Consécration avec celle de l'Offertoire citée ci-dessous semble en effet suggérer que les fidèles sont invités à lire dans la blancheur immaculée de l'hostie l'image de cette nature humaine renouvelée par le sacrifice liturgique dont le modèle est la mort et la résurrection du Christ :

Dieu, qui, d'une manière admirable, avez créé la nature humaine [*humanae substantiae*] dans sa noblesse [*dignitatem*], et l'avez restaurée [*reformasti*] d'une manière plus admirable encore, accordez-nous, selon le mystère de cette eau et de ce vin, de prendre part à la divinité de celui [*ejus divinatis esse consortes*] qui a daigné partager notre humanité [*qui humanitatis nostrae fieri dignatus est particeps*], Jésus-Christ votre fils, notre Seigneur⁵⁷.

Après le *condidisti* qui fait allusion à l'acte initial de la création, vient le *reformasti* destiné à rappeler que les effets de la chute ont été annulés et que l'humanité se

56. *Missel quotidien des fidèles*, p. 832.

57. *Missel quotidien des fidèles*, p. 820.

trouve ainsi ramenée à son point de départ, restituée à la pureté des origines. L'engloutissement dans la nuit du péché originel précède nécessairement le lever d'étoile de l'Épiphanie : ce mouvement, s'il est profondément inscrit dans la poésie de Mallarmé, n'est pas étranger à celle de George et Yeats. Le schème de l'élévation, qui est à rapprocher par sa structure fondamentale du schème baptismal ou initiatique de la mort suivie d'une résurrection, du coucher de soleil précédant sa réapparition aurorale, pourrait en ce sens être fondateur. On le retrouvera au terme de ce parcours sous les espèces du néant irradiant perceptible, avec naturellement des modalités particulières, chez les trois auteurs.

L'abstraction liturgique, condition de la participation

La première condition d'une telle transformation est la possibilité d'un échange, d'une réciprocité entre ce qui se produit dans le sacrifice, liturgique ou poétique, et le fidèle ou le lecteur. On peut même étendre au domaine de l'esthétique tout entière la portée de cette exigence : notre rapport à l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, repose sur un phénomène que Mallarmé retrouve dans la liturgie : l'identification. Le poète, qui se défie des concepts, n'emploie pas le mot mais, dans sa méditation sur la représentation théâtrale, sur l'opéra wagnérien, sur l'office liturgique, il propose une riche série d'images visant à suggérer la notion. Nous nous reconnaissons, en ce que nous avons de plus intime et de plus précieux, dans ce qui se joue en face de nous; aucune espèce de figuration n'échappe à la règle et cette hostie elle-même que le prêtre élève au-dessus des têtes, qui, pour les catholiques, est censée se métamorphoser réellement — cet adverbe ouvre un abîme d'interrogations — en le corps du Christ, est également ce que les fidèles sont conviés à devenir.

La prière de l'Offertoire qui vient d'être citée est formelle à cet égard. Le mot « consortes » rendu par l'expression « prendre part » est d'une importance capitale pour aborder la figuration telle que l'entend Mallarmé. Ni dans la liturgie ni dans l'art, elle ne saurait se réduire à une simple représentation : on voit que le processus de participation à l'œuvre ici comme modèle suppose que l'assistance ne reste pas réceptacle purement passif. La « présence réelle », dont tout fidèle ne se distingue qu'en apparence, n'est telle que si chacun y engage intégralement sa propre réalité, si chacun est uni à elle par ces liens secrets que le rituel s'efforce précisément à la fois de produire et de manifester. Parvenu à ce point de la tentative d'élucidation, on peut se demander dans quelle mesure une telle coïncidence entre le regardant et le regardé n'est pas tout bonnement incompréhensible.

Quoi en effet de plus abstrait que l'hostie, ronde et blanche, Quoi de moins représentatif de quoi que ce soit d'autre, Or là est précisément, suggère Mallarmé, la condition essentielle pour qu'une identification, dont il conviendra d'examiner les modalités, se produise. L'hostie ne représente rien, certes, mais le geste de l'élévation vise à désigner pour les fidèles une présence avec laquelle ils sont invités à s'assimiler en l'assimilant. Le rituel est conçu pour que chaque fidèle vienne habiter cette forme vide, la remplir de lui-même, de sa vie. Il est impératif que ce qui est ainsi désigné comme le support de l'identification reste neutre, non qualifié, de façon à ce que chacun lui confère une configuration qui lui soit propre, que la place ne soit pas déjà prise par quiconque mais qu'elle reste vacante pour tous. Il est indispensable aussi que la liturgie mette en œuvre le mouvement par lequel chaque fidèle anime l'objet du rituel en lui prêtant sa propre vie. Faire converger les regards est certes un préalable mais cette première opération resterait vaine si ne se produisait pas ensuite un échange entre ce qui est donné en spectacle et chacun des spectateurs, si la figure universelle ne cessait pas d'être telle pour se métamorphoser en une indéfinité de figures individuelles.

Que la figuration du divin soit simultanément figuration de soi n'est pas une assertion scandaleuse d'un point de vue liturgique puisque, les prières qui accompagnent la « halte surnaturelle »⁵⁸ de l'élévation l'indiquent nettement à travers les mots *consortes* et *particeps*, prendre part au festin c'est, dans le même temps participer de la divinité que désigne le geste du célébrant. Il y a là comme un mouvement d'éventail : la divinité est venue à nous, *particeps*, nous retournons à elle, *consortes*. Ce mouvement est celui de l'œuvre d'art, avec les moyens qu'elle suscite pour produire une multitude d'échos et de reflets entre les choses, les êtres et les états d'âme. C'est ainsi que dans un récit de Yeats, le narrateur demande aux fées, qui ne comprennent pas cette question, si elles ne seraient pas, vis-à-vis de nous, hommes, « dramatisations of our moods, des dramatisations de nos états d'âme »⁵⁹. De ce point de vue, dire que la poésie est figuration, et non pas simplement expression ou encore moins imitation, d'une intériorité, c'est tenter de faire apparaître que l'opération mise en œuvre dans l'art n'est pas celle de la copie conforme, qu'elle introduit un jeu, à tous les sens, y compris théâtral et mécanique,

58. Mallarmé, *Cantique de saint Jean*, v. 1-2, OC, p. 49.

59. *Regina, Regina Pigmeorum, veni*, *The Celtic Twilight, Mythologies*, p. 54. On pourra s'étonner de l'orthographe de « dramatisations »; c'est celle que donne le texte des éditions Macmillan. On se souviendra que l'une des parties de l'autobiographie de Yeats s'intitule *Dramatis personae*. Ici, dans la continuité du titre, Yeats pense peut-être en latin.

du terme, et qu'à travers ce jeu, ce bougé de la scène, transparaît quelque chose de la divinité imprescriptible de l'homme à laquelle Mallarmé, George et Yeats ont, chacun à sa manière, tenté de donner figure vivante.

Les *Divagations* découvrent dans la liturgie une manière de signifier à laquelle la poésie n'est pas étrangère mais l'inscription du liturgique dans le poétique ne s'arrête pas là. George propose une définition de la poésie que l'on pourrait entendre comme une définition de la liturgie. « Das wesen der dichtung wie des traumes : dass Ich und Du · Hier und Dort · Einst und Jetzt nebeneinander bestehen und eins und dasselbe werden. »⁶⁰ Le commentaire, proposé plus haut, des rituels de l'Offertoire et de la Consécration a tenté d'indiquer en quel sens l'office catholique s'ingéniait à rendre sensible l'identification ou du moins, la communication, l'échange les uns avec les autres, le passage les uns dans les autres, de l'humanité et de la divinité, de l'ici-bas et de l'au-delà, des origines les plus reculées et de l'aujourd'hui. Or les poèmes symbolistes ne cessent de mettre effectivement en œuvre de tels processus d'identification et de suggérer des franchissements de seuils, qui sont comme autant de remises en question du vieux dualisme métaphysique de l'Occident.

Le déplacement métaphorique dans la liturgie

Le schème liturgique est double : il s'inscrit à la fois dans les deux dimensions, horizontale et verticale, de l'espace. Devant les fidèles, les gestes du célébrant et les prières qui les accompagnent, en désignant l'hostie puis la coupe, figurent ce que sont les membres de l'assemblée ou ce qu'ils sont appelés à devenir par la communion. Au cas où l'assistance n'eût pas été pleinement consciente de ce qui était censé se produire, on lui adressait naguère, sous les espèces d'une prière en latin dont on fût ainsi bien certain qu'elle passât inaperçue, le complément d'information suivant :

« faites porter ces offrandes par les mains de votre saint ange, là-haut, sur votre autel [*in sublime altare tuum*], en présence de votre divine Majesté. Et quand nous recevrons, en communiant ici à l'autel [*ex hac altaris participatione*], le Corps et le Sang infiniment saints de votre Fils, puissions-nous tous être comblés des grâces et des bénédictions du ciel. »⁶¹

60. *Über Dichtung*, II. « La poésie n'agit pas au fond autrement que le rêve: faire en sorte que Je et Tu, Ici et Là-bas, Jadis et Maintenant demeurent conjoints et deviennent un et le même. »

61. Rites de la Consécration, *Missel quotidien des fidèles*, p. 832.

Dans cet extraordinaire mouvement de translation, l'autel d'ici-bas représente, par « quelque puissance absolue, comme d'une Métaphore »⁶², l'autel de là-haut. Sans que personne ne se rende compte de quoi que ce soit et en vertu de cette même puissance qui vient d'être mentionnée, les offrandes que chacun croit présentes devant lui, sont simultanément déjà bien loin. Voilà de quoi illustrer « l'adage fameux de Heidegger », cité et commenté par Ricœur, qui, dans le titre du paragraphe consacré à cette question, met le préfixe en évidence par un tiret dans les adjectifs *méta-phorique* et *méta-physique* : « Le métaphorique n'existe qu'à l'intérieur de la métaphysique. »⁶³

Il apparaît cependant que pour les symbolistes, le *Anywhere out of the world* baudelairien n'est plus de mise. On ne trouve plus trace chez eux d'une impulsion qui les ferait s'écrier : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! » bien qu'ils se sentent encore manifestement enclins à « changer de lit », à condition de comprendre cette expression métaphorique dans un sens qui n'est plus tout à fait celui visé par Baudelaire. « Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question du déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme. » On ne peut d'abord manquer d'observer que Baudelaire suggère sans cesse l'impossibilité de fuir hors du monde. À chaque fois qu'il tente d'évoquer une telle sortie, c'est en des termes qui nous maintiennent irrémédiablement en ce monde, fût-ce en le survolant, parce que les chauves-souris ne traversent pas le « couvercle » du ciel, les « plafonds pourris » de la terre. Avant la vie, après la mort, la poésie baudelairienne conduit à un ailleurs plutôt qu'à un au-delà, c'est pourquoi *La vie antérieure* et *La mort des amants* sont avant tout des poèmes exotiques. Déjà chez Baudelaire le désir d'évasion se manifeste souvent davantage par des déplacements horizontaux que verticaux et la dimension métaphysique de son « hors de ce monde » n'est pas elle-même très nette.

62. Mallarmé, *La déclaration foraine*, OC, p. 281.

63. *La métaphore vive*, pp. 356 sq. Anna Balakian, p. 692 de la conclusion de l'ouvrage qu'elle a dirigé, sur le mouvement symboliste dans la littérature européenne, observe « un passage de la métaphore, romantique par la dichotomie qu'elle met généralement en œuvre, à la métonymie, symboliste par les lacunes qui suggèrent le tout dans le fragment ». Cette opposition entre métaphore et métonymie est sans doute très excessive et procède de la lecture strictement moniste qu'A. Balakian propose du symbolisme. Ce point de vue ne nous paraît pas tenable. Il rendrait notamment incompréhensible le mouvement de la « transposition » mallarméenne, qui suppose un « prolongement », un « au-delà » inséparablement métaphoriques et métonymiques. Les auteurs symbolistes nous semblent utiliser indifféremment métaphore et métonymie comme instruments de suggestion, chacune des deux pouvant se trouver, selon les circonstances, au service de l'autre.

À cet égard, comme à bien d'autres, les symbolistes, qui, au vieux *méta-*, substituent un *trans-* sensiblement nouveau, sont les héritiers de Baudelaire. En grec moderne, la métaphore, c'est, très littéralement, ce qui effectue les déménagements mais la vieille définition d'Aristote ne disait déjà rien d'autre : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre »⁶⁴. Le transport métaphorique des symbolistes superpose dans une seule dimension les deux directions de ce double mouvement, horizontal et vertical, relevé plus haut : les métaphores, sans relâche, nous conduisent ailleurs et n'ont de cesse qu'elles ne nous renvoient à nous-mêmes, ou du moins à une secrète modalité de nous-mêmes que nous n'atteignons ou ne pressentons que par les voies de la liturgie ou de la poésie. Or cela, qui nous révèle à nous-mêmes, nous élève au-dessus de ce que nous croyons être, en nous rendant autres que nous-mêmes.

Le Soi insaisissable mais à « ressaisir » dans la liturgie

Dans la liturgie eucharistique elle-même, les offrandes ne sont d'ailleurs pas seules à être transportées au-delà de leur réalité ordinaire, les fidèles sont censés l'être également. Naturellement, un tel transport n'est que purement métaphorique, c'est pourquoi nul ne sent rien. Aussi, dans le « plaisir sacré » qu'évoque Mallarmé, est-ce en définitive moins d'émotion qu'il s'agit que d'exaltation. Chaque fidèle, comme Hamlet, « fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il y garde intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée, elle ! prêt toujours à se ressaisir. Joyau intact sous le désastre. »⁶⁵ Or ce ressaisissement de soi est simultanément l'exaltation par laquelle on se trouve ou se retrouve plus grand que nature. La différence introduite par le recours au préfixe réitératif est loin de se réduire à une simple nuance car elle soulève une question extrêmement difficile de l'esthétique mallarméenne : si l'œuvre d'art est figuration de soi, en ce sens, double, que le destinataire de l'œuvre est invité à se reconnaître dans ce que l'artiste a figuré de lui-même, quel est le statut de ce soi qui se trouve ainsi figuré ?

Derrida a beaucoup fait pour accréditer l'idée que Mallarmé accomplissait un pas décisif hors de la métaphysique occidentale en se défaisant de la notion de *mimésis*. Avec lui, l'écriture cesserait d'imiter un modèle préexistant, elle n'aurait rien à reproduire mais produirait son sens en se produisant. Cette thèse résiste

64. *Poétique*, 1457 b 6-7, traduction de J. Hardy, Les Belles Lettres (coll. « Budé »). La traduction de Michel Magnien dans Le Livre de Poche présente l'intérêt de laisser une place à l'exotisme: « La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par un glissement [...] ».

65. *Hamlet*, OC, p. 302.

malheureusement très mal à une lecture exhaustive des textes et il y aurait à cet égard une étude systématique à mener concernant la récurrence du préfixe *re-* chez Mallarmé, difficile à concilier avec la théorie selon laquelle le poète n'admettrait rien de préalable à l'opération productrice de l'écriture. Une telle étude serait notamment la meilleure contestation du commentaire, admirable, de *Mimique* proposé dans « La double séance ». Mallarmé a certes écrit *Mimique* et d'autres textes, qui en confirment les vues, mais il évoque aussi dans le passage cité ci-dessus comme ailleurs une « image de soi », dont il apparaît nettement à plusieurs reprises qu'il appartient à l'œuvre d'art de la « ressaisir ». La thèse brillante de Derrida mérite d'être prise au sérieux, comme une vue juste mais unilatérale. Il n'est pas impossible que la pensée de Mallarmé tende asymptotiquement vers une position improbable qui serait celle de Derrida; on constate que, plus d'une fois, elle se tient en retrait par rapport à ces lointains éthérés.

« Tout, comme fonctionnement de fêtes : un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité. »⁶⁶ Un commentaire de Derrida sur une telle formule fait cruellement défaut mais il est impératif de se souvenir de sa thèse si l'on entend se garder de dévoyer le commentaire. Chez les symbolistes, le mouvement de la poésie, comme celui de la liturgie, est à la fois transitif et réflexif. Si la cérémonie liturgique suppose une sortie hors de soi dans le spectacle, elle entraîne aussi une rentrée en soi, d'où chez Mallarmé les images du jet d'eau et du feu d'artifice qui, comme la prière s'élèvent et retombent. Ce reflux nous ramène à l'origine intime du divin : l'élévation ne peut s'éterniser; elle est nécessairement suivie d'une redescente. C'est dans cet espace, dans ce mouvement, dans ce jeu que se produit ce que Mallarmé nomme ici la « vérité », ailleurs « l'évidence » esthétique. Ces deux termes semblent suggérer que l'expérience esthétique ne va pas sans une rencontre, davantage, une coïncidence ou une identification entre l'œuvre et celui qui la goûte, faute desquelles la figuration échouerait à remplir sa fonction.

La stylisation liturgique

Il est à noter que Mallarmé parle ici de « transfiguration » et non de « figuration » mais on risquerait de s'égarer en cherchant dans ce terme une allusion à un épisode fameux des Évangiles car Mallarmé entend très probablement le terme au sens de *métamorphose*, sans qu'intervienne nécessairement dans ce choix du latin contre le grec aucune considération sur les connotations des préfixes respectifs. La liturgie, la

66. *L'action restreinte*, OC, p. 371.

fête, la poésie, sont productrices de transformations et de métaphores et peut-être faut-il comprendre que ce mouvement perpétuel de translation, analogue à celui de la musique procédant par transpositions de structures sonores, mélodiques, harmoniques et rythmiques, est ce qui sauve de la sécheresse l'abstraction des figures et des gestes.

L'Eucharistie n'est pas la répétition de la Cène, le poème ne saurait enfermer le bouillonnement de la vie, Mallarmé est formel à cet égard. Sa concision proteste incessamment contre la profusion des détails et « Toute l'âme résumée... » suggère sans excès d'ambiguïté que l'exactitude s'obtient non par la prolixité mais par un double sacrifice, celui du « réel » trop bavard et celui du « sens trop précis ». Ainsi l'écriture poétique en vient-elle paradoxalement à revendiquer la nudité de l'abstrait contre l'effervescence du concret. Écrire, célébrer un rite ne va pas sans l'abstraction par laquelle la figuration, dans un retrait qui la constitue, se soustrait au réel et échappe à la *mimésis*, au reportage, en introduisant dans la représentation un jeu que Mallarmé nomme aussi « virtualité ».

Eliade affirme sans doute trop rapidement que le rite imite les actes primordiaux des héros mythiques. La thèse est juste, au fond, mais doit être précisée, faute de quoi on risquerait de ne pas apercevoir que la liturgie ne saurait se réduire à un simple cas de *mimésis*, même si, en un certain sens, elle comporte inévitablement cette dimension. Le rite imite par une double opération, de transposition et de simplification, il stylise : les gestes et les prières de la Consécration ne font pas voir le banquet ni ne font entendre le bruit des conversations qui ont dû précéder le moment suprême du partage du pain et du vin. On sait que la Cène initiale est elle-même déjà un rite, celui de la Pâque juive, et que le Christ n'abolit pas sa signification essentielle mais qu'il l'accomplit en la transposant dans un contexte nouveau et en lui conférant ainsi un autre sens⁶⁷, dans une sorte d'*Aufhebung*, déjà, d'élévation. Dans ce substantif on entend en effet le verbe *aufheben* qui, substantivé, désigne l'élévation de la messe. On pourrait avancer avec toute la prudence requise que, par la Cène, il s'agit bien d'assurer la relève du judaïsme⁶⁸.

67. Cf., par exemple, Matthieu, V, 17: « Je ne suis pas venu abolir, mais accomplir » (traduction de la Bible de Jérusalem).

68. Cf. P. Ricœur, *La métaphore vive*, p. 363: « Par “relève”, J. Derrida traduit très heureusement l'*Aufhebung* hégélienne. » Un peu plus loin, p. 371, Ricœur s'interroge sur le rapport entre la métaphore et l'*Aufhebung* hégélienne, qu'il paraphrase par l'expression: « suppression-conservation ». La métaphore implique à ses yeux deux moments qu'il convient de ne pas confondre: « les deux opérations, le transfert *et* la suppression-conservation, sont distinctes. » Il serait vain de prétendre

La stylisation, condition du transport liturgique

Dans la continuité du mouvement ainsi amorcé, l'élévation commémore la relève, par la nouvelle, qui se lève, de l'ancienne humanité déchue. La liturgie témoigne ainsi d'une série de transferts qu'il est toujours possible de parcourir dans les deux sens, puisque le Christ se constitue d'abord par métaphore en agneau pascal, c'est-à-dire en victime sacrificielle; que le pain et le vin représentent ensuite, par métaphore encore, le corps et le sang de la victime; qu'enfin, l'hostie et la coupe désignent, par métaphore toujours, le pain et le vin, dont on voit bien ainsi, même si la formulation est quelque peu paradoxale, qu'ils ne sont prototypiques que par dérivation.

Quant au geste, provisoirement terminal et stylisé, de l'élévation, il est évidemment capital puisque c'est à travers lui que la nature humaine est censée bénéficier d'une certaine élévation, elle aussi métaphorique. Mallarmé, quant à lui, en tant que poète, c'est-à-dire « souvenirs d'horizons »⁶⁹, mais aussi en tant que spectateur de la messe, inaugure, au lieu d'aller communier, une nouvelle série de métaphores en lisant exaltation à travers élévation, et drame solaire. Un seul geste contient une indéfinité de virtualités que quelques lecteurs, « hantés du Rythme »⁷⁰ comme antidote au reportage, laisseront s'épanouir l'espace d'un matin. Le motif romantique allemand de l'infini dans le fini trouve ainsi à travers le geste liturgique une tonalité radicalement nouvelle.

À la consécration de l'hostie, qui constitue le sommet de la messe, répond chez Mallarmé le sacre de la poésie. Interpréter, ainsi que nous l'avons fait plus haut, la transfiguration comme une métamorphose ne doit pas faire oublier que l'élévation, pour les catholiques du moins, est censée produire une transsubstantiation qui n'est pas seulement celle des offrandes mais aussi celle des fidèles. Ce changement intérieur est produit, sans modification des apparences extérieures, par les gestes et les paroles liturgiques. De ce point de vue, on pourrait donc dire que, dans le poème, comme à l'office, il ne se passe, à proprement parler, rien, malgré la matérialité du

entrer ici dans le détail de l'argumentation, qui ne porte pas directement sur notre problématique présente; avec une désinvolture résolument non-philosophique, on pourra se contenter de s'attacher à la simple littéralité de la remarque pour souligner que le rite, à l'instar de la métaphore, semble bien supposer effectivement un triple mouvement: transposition d'événements, d'actes et de paroles mythiques, suppression de certains aspects singuliers ou concrets, conservation d'une structure fondamentale.

69. Mallarmé, *Toast funèbre*, v. 29, OC, p. 55.

70. Mallarmé, *Le phénomène futur*, OC, p. 270.

rituel. Rien n'a eu lieu, si ce n'est, le temps d'un bref passage, la figuration elle-même, qui a renvoyé aux fidèles l'image de leur propre divinité intérieure.

Le sacre mallarméen n'est donc pas un sacrement, il n'inscrit pas pour toujours ses effets au fond de l'être, il est à reprendre indéfiniment. Le divin for intérieur auquel la cérémonie donne une consistance éphémère, essentiellement volatil, ne peut être emprisonné, figé, durci, obscurci dans une figure définitive. Aussitôt saisi, comme Protée, il s'échappe et reste à ressaisir. La figuration suppose néanmoins la possibilité d'une coïncidence, aussi furtive soit-elle, entre une intériorité qui se soustrait à toute prise et l'image provisoire que le miroir de l'art ou de la liturgie lui renvoie momentanément. La figure doit être à la fois abstraite et douée de vie, animée et pourtant suffisamment fixe afin que, les formes intérieures de l'âme venant y inscrire leur évanescence, une identification soit, malgré tout, possible.

Figures du discours, figures de l'âme

Cet enjeu fondamental de l'esthétique symboliste sera éclairé à la lumière de la théorie kantienne du schématisme, dont il est permis d'attendre, si ce n'est la résolution complète et définitive des difficultés qui viennent d'être rapidement évoquées, du moins une aide substantielle pour tenter de comprendre comment s'inscrit dans les textes le jeu des images et de la figuration. L'abstraction, telle que paraît la concevoir Mallarmé, est, comme on le verra, plus spatiale que logique en ce qu'elle porte sur des formes et non sur des concepts. Or les multiples suggestions qu'offrent à cet égard les *Divagations* pourraient gagner à être rapprochées de spéculations fort étonnantes concernant la nature de la figure de rhétorique.

Au XVIII^e siècle, Du Marsais n'hésite pas à relever une analogie, pourtant à première vue bien risquée, entre les figures du discours et la figure des corps, c'est-à-dire la forme extérieure qui les caractérise⁷¹. Cent ans plus tard, très exactement, Fontanier, dans *Les figures du discours*, reprend la même idée, en expliquant que l'on ne peut parler de « figure » à propos du discours que par métaphore, puisque le discours n'est pas une entité « palpable », corporelle, mais qu'il n'existe aucun autre terme qui soit plus adéquat⁷².

L'excellente synthèse de T. Todorov permet au curieux de rhétorique trop pressé pour se plonger dans les travaux anciens, de remonter, si ce n'est aux origines, du moins très loin en arrière :

71. Cf. T. Todorov, *Théories du symbole*, p. 114.

72. Cf. P. Ricœur, *La métaphore vive*, p. 185.

Plus remarquable encore est le cas du terme figure (*skhéma, conformatio, forma, figura*). Ce n'est pas son sens qui varie, entre Théophraste ou Démétrios et Quintilien : chaque fois, la figure est définie par son synonyme, la forme, ou par comparaison avec les gestes et les attitudes du corps : tout comme le corps adopte nécessairement des attitudes, se tient toujours d'une certaine manière, ainsi le discours possède toujours une certaine disposition, une manière d'être. Ainsi Cicéron : « les figures que les Grecs, comme si c'étaient des "attitudes" du discours, appellent *skhēmata*... » (*l'Orateur*, XXV, 83).⁷³

Il serait imprudent de tirer des conclusions trop rapides de ces remarques. Elles pourront néanmoins autoriser une hypothèse suggérée par la convergence qui s'y dessine entre trois notions centrales dans la problématique de la figuration, telle qu'elle vient d'être évoquée : la figure, le geste et le schème⁷⁴.

Dans quelle mesure le discours poétique, donc métaphorique, de Mallarmé, George et Yeats met-il en œuvre des variétés de figuration qui emprunteraient quelque chose au geste liturgique en tant qu'il est schématique et que ce schématisme constitutif, ne retenant par abstraction, des êtres et des choses, qu'un nombre limité de traits essentiels et caractéristiques, autorise des parcours imaginaires fondés sur des analogies de structures, Telle est la question à laquelle tentera de donner quelque consistance un examen des textes théoriques de Mallarmé et de Yeats, qui soutendra la lecture des poèmes et qui permettra de penser la vérité ou évidence esthétique en des termes nouveaux, de pressentir en quoi une sorte de *mimésis* est possible, qui ne soit pas simple conformisme à l'égard de ce qui est et pourtant bien, en un sens qu'il conviendra de définir avec le plus de précision possible, correspondance, *adæquatio rei et intellectus*.

La réduction allégorique du rite stylisé comme schème

Dans *Catholicisme*, Mallarmé reproche aux hérauts de la laïcité de tomber dans les travers de ce qu'ils prétendent dénoncer : leur attitude « imite, à présent, dans l'habitude, ce qu'intellectuellement la discipline de la science omettait, au risque de choir ou de les prouver, dogmes et philosophie. » À ce dévoiement dans les impasses du concept et de la systématisation, Mallarmé oppose la quête des « rêves » et des « Chimères »⁷⁵. La théologie, monnayée en dogmes, ne peut éviter de figer des

73. *Théories du symbole*, p. 65.

74. Ricœur n'hésite pas à traduire le terme *skhēmata*, dans l'expression d'Aristote *ta skhēmata tês lexeôs*, par « schèmes ». Cf. *La métaphore vive*, p. 20.

75. *Catholicisme*, OC, p. 392.

oppositions parce qu'elle s'ingénie à définir conceptuellement ce qui n'est pas définissable.

Il y aurait beaucoup à dire, dans cette perspective, sur la parenté paradoxale de certains courants de pensée modernes avec le néo-platonisme et la théologie négative⁷⁶ mais ce détour serait beaucoup trop long, qui permettrait sans doute de rejoindre finalement la poésie. Le chemin est plus direct par la liturgie, envisagée dans sa dimension esthétique. L'intérêt du rite est qu'il met en œuvre une série d'opérations visant précisément à abattre les barrières si méticuleusement érigées par l'enseignement officiel. L'hostie et la coupe sont des figures ouvertes; le geste liturgique qui les désigne ne les enferme pas dans un sens préétabli, ne les circonscrit pas dans le terrain clos de la doctrine rationnelle mais déploie pour chacun le champ libre de l'imaginaire.

On eût scandalisé tout prêtre qui, naguère, à l'issue des Vêpres, soulevait l'ostensoir rayonnant pour le Salut du Saint-Sacrement puis le reposait, à prétendre lui démontrer qu'il ne faisait par là que mimer le lever du soleil et la trajectoire déclinante du couchant, qu'une coïncidence pouvait d'ailleurs bien donner à voir dans le même temps au dehors. Il aurait eu raison de protester contre cette pure et simple assimilation du rite avec le phénomène naturel et le poète se serait sans aucun doute accordé avec lui pour ne pas abuser de ce qui ne peut apparaître que comme une démarche quelque peu réductrice : il n'est peut-être pas opportun de rechercher le sens premier, profond, unique et authentique du geste liturgique parce que celui-ci n'est pas à comprendre comme l'adaptation voilée d'une scène primitive, d'un

76. Cf. Mikel Dufrenne, « Pour une philosophie non théologique », in: *Le poétique*, Presses Universitaires de France, 1963, p. 36, où, après celle de Derrida, il discute la pensée de Blanchot. « Ne parlons pas de théologie négative: le négatif ne sert point ici à cerner un positif, ni l'absence à évoquer la présence. Mais disons que le négatif est théologisé: précisément parce que la négation n'est pas l'envers ou le complément d'une affirmation, parce qu'elle ouvre un au-delà d'elle-même, un ailleurs destinal qui ne fait pas l'objet d'une affirmation, mais d'une emphase, expression d'une passion. » Ces questions, inextricables, ne sont pas étrangères à l'œuvre de Mallarmé, où l'intériorité humaine vient se substituer à l'ancienne divinité transcendante. Il arrive ainsi aux poètes de lire avec plus d'exactitude que les théologiens car, si le Christ a déclaré que son royaume n'était pas de ce monde, il a dit, tout aussi formellement, que le royaume de Dieu était en chaque homme: « Ecce enim regnum Dei intra vos [εντος υμων] est » (Luc, XVII, 21). Nous donnons la traduction de la Vulgate car la plupart des traducteurs modernes, y compris ceux de la Bible de Jérusalem, peut-être effrayés par les conséquences de l'*intra vos*, qui paraît installer Dieu en l'homme, préfèrent un « parmi vous » plus rassurant et laissent à Mallarmé le soin de comprendre que l'ailleurs se confond avec l'espace du dedans.

événement primordial qu'il s'ingénierait à recouvrir maladroitement sans pouvoir s'empêcher complètement d'y faire quand même allusion. Le regard du poète est à cet égard autrement orienté que celui du chasseur de mythes car son intention n'est pas d'arraisonner la liturgie pour lui faire avouer le secret de ses origines supposées mais de comprendre comment elle parvient à accomplir, quand même, sa fonction de figuration, sans aboutir à un « verbiage devenu tel pour peu qu'on l'expose, de persuasif, songeur et vrai quand on se le confie bas »⁷⁷.

À sous-estimer la fonction de la liturgie comme prolongement nécessaire du mythe qui s'y trouve mis en scène et joué, on risque de s'en tenir à une interprétation allégorique, qui pose des équivalences non pas inexactes mais sans doute trop restrictives et trop rigides. Ainsi l'équation qui assimile le contenu du drame solaire à l'angoisse du néant ne tient-elle pas compte du fait qu'à travers l'élévation, c'est aussi le drame solaire qui se joue, mais autrement que dans la nature, qu'on ne doit donc pas le tenir pour une séquence isolée mais pour un élément dans une série, qui en comporte d'autres, de structure similaire. Max Müller et ses continuateurs veulent restituer le sens du mythe à une origine qu'ils croient naturelle : tout mythe n'est ainsi pour eux qu'une version nouvelle d'un mythe initial lisible par transparence; ils voudraient assigner au mythe ce qu'ils croient être sa seule vérité; ils entendent bien, grâce à leur décryptage rationaliste, que le sens apparent du mythe, sans intérêt, disparaisse au profit d'un second sens, visé par le premier, et qui seul compte véritablement. Ils confondent le mythe et l'allégorie. Or le soi qui est figuré, pas plus que le divin, ne saurait faire l'objet d'un discours allégorique ou théologique qui prétende en réduire le mystère.

Ainsi revient, lancinante, la question soulevée par la lecture que Derrida propose de *Mimique* : existe-t-il quelque chose avant l'écriture, que celle-ci se contenterait de coucher sur le papier, quelque chose avant le rite, que celui-ci incarnerait. Sur ce point, la pensée de Mallarmé semble osciller comme un éventail. D'une part, au fond de tout, y compris de l'homme, gît le rien et la poésie de Mallarmé multiplie les voies d'approche pour tenter de rejoindre ce rien. D'autre part, ce qu'indique la figure ne peut pas être tout à fait rien car, si c'était le cas, aucune identification ne pourrait avoir lieu, aucune reconnaissance de ce qui se joue. Au mouvement de va-et-vient qui caractérise la figuration, il faut bien une « source ou âme »⁷⁸. Dans la mesure où cette dernière devient véritable origine, fondement authentique de toute

77. Mallarmé, *Solitude*, OC, p. 407.

78. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 318.

opération liturgique ou esthétique, en tant que substitut de l'ancien dieu créateur dans ses fonction démiurgiques, elle demande à être traitée avec des égards équivalents. La teinture religieuse du vocabulaire chez les symbolistes pourrait apparaître alors comme la marque d'une théologie négative transposée. Il convient à présent de tenter d'entrevoir les motifs qui rendent nécessaire le recours à une telle démarche : viser le divin en soi à travers la figuration esthétique mais refuser avec la dernière énergie de l'emprisonner dans les lacs du discours rationnel, ce qui est de toute façon impossible puisque l'objet visé se refuse par nature à ce genre de prise.

CHAPITRE II.

LE RETRAIT DU SOI

Fondement esthétique du rituel et fondement liturgique de l'art

Il n'est pas impossible que Mallarmé ait recherché dans la juxtaposition des termes qui composent le titre *Plaisir sacré*⁷⁹ une certaine charge de provocation. Même si l'histoire des religions a retenu l'opposition proposée par R. Otto du *tremendum* et du *fascinans*, le sacré inspire en effet habituellement la crainte et le tremblement plus que le plaisir auquel il est cependant associé dans le titre du premier texte d'*Offices*. L'incompatibilité de ces deux notions, plaisir et sacré, s'estompera toutefois si l'on remarque que la jouissance évoquée ici est apportée par l'art. En effet, la liturgie catholique n'excluait nullement autrefois une indéniable dimension esthétique : architecture, sculptures, décorations, ornements du prêtre, profusion de lumière, odeur d'encens, musique de l'orgue, chants, tout concourait au charme et B. Marchal souligne que dans les dernières décennies du XIX^e siècle, le catholicisme jouit d'un grand crédit dans les milieux artistiques grâce à la beauté de sa liturgie⁸⁰. En célébrant ses fastes, Mallarmé n'échappe donc pas à l'esprit de son temps mais alors que nombre de poètes, ses contemporains, n'accordent dans leurs œuvres au décorum des offices qu'une présence ornementale, il fait du « vivant geste » propre au rituel une puissance organisatrice de l'activité esthétique : le texte, en abordant la question de la rivalité entre les deux arts, suggère que reprendre à la musique son bien pourrait aussi consister pour la poésie à procurer un « plaisir sacré ».

Tout en reconnaissant à Wagner l'art de faire naître sur la scène « le vivant geste », Mallarmé affirme que le poète peut « rivaliser » avec le compositeur en se contentant des « artifices humbles et sacrés de la parole » : à l'emphase de l'opéra s'oppose la pauvreté des moyens d'expression propres à la poésie, à l'œuvre chaque

79. *Offices*, OC, p. 388.

80. Cf. *La religion de Mallarmé*, p. 31.

fois que « demeure quelque secrète poursuite de musique, dans la réserve du Discours »⁸¹. C'est par un tel secret et une telle réserve que la poésie touche au sacré. Le dépouillement du geste rituel est la condition d'une ouverture sur le tout autre, soutient Mallarmé contre ceux qui, à son époque, retiennent surtout des éclats de la liturgie le bariolage des sensations visuelles, sonores et olfactives. Il suggère certes que, sans les prestiges liturgiques, le charme resterait inopérant : la splendeur des offices religieux donne à penser que la liturgie exige une synesthésie glorieuse, analogue à celle qu'offre l'unité des arts dans l'opéra wagnérien aux spectateurs « éblouis par une telle cohésion »⁸². Toutefois, les éléments extérieurs de l'appareil rituel ne sont pas suffisants. Pour comprendre comment l'esthétique non seulement peut tirer parti du sacré mais, davantage, ne peut éviter de s'en passer, pour saisir ce qui, dans la liturgie, fascine Mallarmé, ce qui a pu inspirer George et Yeats, il conviendrait de ne pas s'arrêter aux caractéristiques superficielles du rite mais de le dévoiler dans sa signification intérieure.

En suivant les suggestions d'*Offices*, en tentant d'en retrouver la trace chez George et Yeats, on touche aux questions que se posent les symbolistes quant à la destination de la poésie dans un monde de moins en moins disposé à lui laisser la place éminente qui lui revient. La poésie est inséparable de ce qui est en jeu dans la cérémonie car, de même qu'au concert « il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité »⁸³, de même, dans la liturgie, il ne s'agit pas seulement de religiosité, mais aussi d'esthétique : à travers la conjonction quasi scénique du rite et du mythe offerte par l'office advient au sens ce qui échappe aux dogmes et à la doctrine et que le poète essaie de dire. S'assimiler le « vivant geste » et s'approprier ses vertus d'évocation sibylline, c'est échapper au « verbiage » caractéristique des usages courants de la parole, évoqué au chapitre précédent, pour rétablir dans ses droits le jeu de l'imaginaire.

La contestation d'une société sans rites, sans mythes

Laïcité et *laïque* sont des mots creux, soutient Mallarmé, évoquant « une prétention, qui se targue de laïcité sans que ce mot invite un sens [...] », affirmant que « rien, en dépit de l'insipide tendance, ne se montrera exclusivement laïque, parce que ce mot n'élit pas précisément de sens »⁸⁴. Cette position surprenante

81. *Étalages*, OC, p. 375.

82. *Planches et feuillets*, OC, p. 328.

83. *Plaisir sacré*, OC, p. 388.

84. *Catholicisme*, OC, p. 392; *De même*, OC, p. 397.

s'éclaire par ses fondements esthétiques et par les griefs que le poète adresse à une société civile accusée de négliger les rituels indispensables à la vie publique. Le rapprochement avec Nietzsche est éclairant. En Grèce, le « déclin [*Untergang*] de la tragédie fut en même temps le déclin du mythe », écrit le philosophe, qui en déplore la « perte [*Verlust*] », la « destruction [*Vernichtung*] ». À travers l'expérience des Grecs, Nietzsche vise l'Allemagne contemporaine lorsqu'il remarque que, grâce à la dimension intemporelle du mythe, un peuple « se désécularise [*damit ist es gleichsam entweltlicht*] » tandis qu'inversement le processus par lequel une culture s'éloigne du mythe « s'accompagne ordinairement d'une sécularisation [*Verweltlichung*] radicale »⁸⁵. Il suffit de traduire le substantif allemand par « laïcisation » pour mesurer l'analogie avec la démarche de Mallarmé récusant la « laïcité ». De part et d'autre, l'enjeu du débat est la possibilité de redonner à l'art la place qui lui revient grâce à des manifestations publiques où s'incarneraient les mythes collectifs.

Nietzsche n'adhère à aucune croyance religieuse officielle mais il est fasciné par le dionysisme, qu'il oppose à la fois au scepticisme socratique et à l'abstraction moderne. Loin de reprocher au sacré et au divin d'avoir empêché la vraie vie de s'épanouir, il constate que les hommes modernes sont engoncés dans le monde, comprenons : dans la société civile et commerçante; seule une renaissance du mythe leur permettrait de s'en dégager, de se rendre désormais *entweltlicht*. Il condamne « le caractère abstrait de notre existence dénuée de mythes [*unseres mythenlosen Daseins*] », par laquelle les hommes ont été amputés d'une dimension essentielle de leur être « dans une vie qui n'est plus guidée que par des concepts [*in einem vom Begriff geleiteten Leben*] »⁸⁶. Les griefs de Mallarmé à l'encontre de la « laïcité » procèdent de vues analogues. Dans le passage de *Catholicisme* où il met en cause la notion de laïcité, il reproche en effet à ses tenants de recourir aux instruments strictement conceptuels qui furent traditionnellement ceux de l'Église catholique, « dogmes et philosophie », et qui ne laissent pas la moindre place à l'imagination. Mallarmé fait jouer la liturgie contre le dogme exactement comme Nietzsche le mythe contre le concept. Ni l'un ni l'autre ne se livrent à une réhabilitation inconditionnelle de la religion mais tous deux revendiquent la cérémonie, avec l'expérience du rite, du mythe et du sacré qu'elle met en œuvre, comme antidote contre l'appauvrissement de la vie qu'ils constatent à leur époque.

85. *La naissance de la tragédie*, § 23, trad., pp. 134-136. Texte original, pp. 146-149.

86. *La naissance de la tragédie*, § 24, trad., p. 140. Texte original, p. 153.

L'archéologie religieuse de Yeats : une arme contre l'abstraction

L'expérience de Yeats est différente mais il adopte lui aussi une démarche archéologique dont les fondements et les visées ne sont pas sans analogies avec ceux d'*Offices*. La critique de la tendance moderne à l'abstraction le conduit en effet à reconsidérer des attitudes religieuses qui, quoique encore vivantes, sont à ses yeux enracinées dans un passé immémorial :

There must be a tradition of belief older than any European Church, and founded upon the experience of the world before the modern bias. It was this search for a tradition that urged George Pollexfen and myself to study the visions and thoughts of the countrypeople [...]. These visions, we soon discovered, were very like those we called up by symbol.⁸⁷

Le spiritisme et les vieilles croyances populaires de l'Irlande reposent sur la foi, l'expérience, les visions, l'évocation, le symbole, c'est-à-dire ici le geste magique qui fait advenir à la visibilité, et ne laissent à la pensée qu'une place réduite. Encore s'agit-il de celle du peuple, enracinée dans des pratiques qui ne séparent jamais l'autre monde de l'univers le plus quotidien et le plus immédiat. La défiance envers l'abstraction, qui fonde la quête rétrospective de Yeats, ne le conduit pas à reconsidérer les mérites de la liturgie catholique mais, dans une perspective esthétique, à retrouver une expérience religieuse originaire comme moyen d'affirmer la singularité de la vraie poésie et de mettre en avant les exigences de l'imaginaire à la fois contre la religion officielle et contre la société civile avec laquelle elle a partie liée.

S'il arrive à Yeats de considérer le catholicisme avec une certaine indulgence, il réunit les journalistes et les ecclésiastiques dans la même réprobation : « Every generation of men of letters has been called immoral by the pulpit or the newspaper, and it has been precisely when that generation has been illuminating some obscure corner of the conscience that the cry against it has been more confident. »⁸⁸ Deux

87. *The Trembling of the Veil*. Book III : « Hodos Chameliontos » V, *Autobiographies*, p. 265. « Il doit exister une croyance traditionnelle plus ancienne que n'importe quelle Église d'Europe et fondée sur l'expérience du monde qui prévalait avant que les temps modernes ne la fissent dévier [nous reprenons à dessein le mot de Mallarmé à la fin de *De même*]. Ce fut cette recherche d'une tradition qui nous incita, George Pollexfen et moi-même, à étudier les visions et les pensées des gens de la campagne [...]. Ces visions, découvrîmes-nous rapidement, étaient très semblables à celles que nous évoquions au moyen de symboles. »

88. *Samhain* : 1903. « Moral and Immoral Plays », *Explorations*, p. 111. Trad., p. 103 : « chaque génération d'hommes de lettres a été considérée comme immorale par l'Église ou la Presse, et c'est

fléaux de la société moderne se conjuguent pour dévoyer les forces de l'imaginaire et de la vie vers des caricatures de figuration, la presse, organe de la vie officielle, singeant la littérature, et l'Église, organisation officielle du sacré, confisquant à son profit le flot des aspirations religieuses : « who does not serve these abstractions ? Without them corporate life would be impossible. They are as serviceable as those leaf-like shapes of tin that mould the ornament for the applepie, and we give them belief, service, devotion. »⁸⁹ Cette esthétique parodique des « shapes of tin », des moules à tarte procède d'une tyrannie de l'abstraction qui interdit toute figuration de ce qui est essentiellement original. Le poète irlandais rejoint ainsi Mallarmé, qui doute que la notion de laïcité ait un contenu mais englobe dans la même suspicion le religieux et l'officiel. « Notre seule magnificence, la scène, à qui le concours d'arts divers scellés par la poésie attribue selon moi quelque caractère religieux ou officiel, si l'un de ces mots a un sens, je constate que le siècle finissant n'en a cure, ainsi comprise »⁹⁰. Chez les deux auteurs et pour des raisons très voisines, l'organisation sociale actuelle apparaît comme une faillite.

Ainsi se dessine une dichotomie qui distingue d'une part une réalité sociale et religieuse marquée par les simplifications et les rigidités de l'abstraction, de l'autre une tradition vivante enracinée pour Yeats dans le temps et l'espace géographique de la terre natale, équivalent du « foyer originel ferme et sacré [*festen und heiligen Ursitz*] » évoqué par Nietzsche, sans lequel « l'homme abstrait privé de mythes conducteurs [*den abstracten, ohne Mythen geleiteten Menschen*] » et de « la métaphysique inconsciente qui dominait son existence antérieure [*der unbewussten Metaphysik seines früheren Daseins*] » n'est plus désormais qu'un être « déraciné du sol natal [*losgelöst von den heimischen Boden*] ». La référence au sacré vaut ainsi comme distinction structurelle : il s'agit de se réapproprier le geste par lequel les hommes savaient autrefois glorifier le monde, la vie et la société en réservant la part du mythe vivant incarné dans l'art perçu comme « une forme de la transfiguration,

précisément quand cette génération a illuminé un coin obscur de la conscience que le tollé a eu le plus d'assurance. »

89. « *Bishop Berkeley* » IV, *Essays and Introductions*, p. 400. Trad., p. 92 : « Mais qui ne se fait le serviteur de telles abstractions ? Sans elles, la vie communautaire serait impossible. Elles sont aussi pratiques que ces moules de fer blanc, en forme de feuille, qui servent à façonner la garniture des tartes aux pommes et nous leur accordons notre foi, nos services, notre dévouement. »

90. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 313.

eine [...] Form der Verklärung »⁹¹ parmi d'autres possibles ou existantes, notamment la religion.

La relève de la religion et de la politique par l'art

Le clergé s'est rendu coupable d'une subversion des « sentiments naturels » de l'humanité, de notre « bien propre ou originel », d'un détournement de fonds : l'époque moderne s'illustre par son « refus d'inspirations supérieures, soit, tirons-les de notre fonds »⁹². C'est ce « fonds », cet « instinct », comme dit encore Mallarmé, étonnamment proche de Nietzsche, qui devraient s'épanouir dans l'art et qui ont été dévoyés, de sorte qu'ils sont privés de figuration officielle, religieuse ou publique : « J'imagine que la cause de s'assembler, dorénavant, en vue de fêtes inscrites au programme humain, ne sera pas le théâtre, borné ou incapable tout seul de répondre à de très subtils instincts »⁹³. Il est exclu de chercher à restaurer la religion car son tort est d'avoir trahi les aspirations authentiques de l'imaginaire : « l'orthodoxie de nos élans secrets, qui se perpétue, remise au clergé, souffre d'étiollement. »⁹⁴ Le *orthos* et la *doxa* grecs annoncent le verbe « dévier » et l'adjectif « incompréhensible » qui apparaissent à la fin du texte : la religion s'est éloignée de la vie et Nietzsche ne récuserait pas cette allusion à un « étiollement » dont les prêtres sont responsables.

L'une des missions de l'art est en conséquence de prendre la relève de la religion officielle. Yeats dit de William Morris : « he lived at a time when poets and artists have begun again to carry the burdens that priests and theologians took from them angrily some few hundred years ago. »⁹⁵. Nietzsche, Mallarmé et Yeats paraissent ainsi vouloir proposer à l'homme moderne les mythes nouveaux qui continueront d'illuminer sa vie quotidienne des prestiges de l'imaginaire : « La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur, cela même que le citoyen, qui en aura l'idée, fonde le droit de réclamer à un État, comme

91. *La naissance de la tragédie*, § 23, trad., pp. 133 et 135. Texte original, pp. 145, 146 et 148.

92. *Catholicisme*, OC, pp. 392 et 394.

93. *Solennité*, OC, p. 335.

94. *De même*, OC, p. 395.

95. « The Happiest of the Poets » V, *Essays and Introductions*, p. 64. Trad., p. 224 : « il vivait à une époque où les poètes et les artistes ont, de nouveau, commencé à porter les fardeaux que prêtres et théologiens leur avaient enlevés avec colère quelques siècles plus tôt. » Cf. « The Autumn of the Body », *ibid.*, p. 193 : la même idée est exprimée dans les mêmes termes mais la relève est présentée cette fois comme imminente et non comme s'étant déjà produite.

compensation de l'amoindrissement social. »⁹⁶ Le rejet de la laïcité de la part de Mallarmé suppose la conscience aiguë d'une défaillance des autorités politiques, pendant exact de la trahison dont les prêtres se sont rendus coupables. Aux cérémonies religieuses auxquelles on ne peut plus adhérer ne sont pas encore venues se substituer les cérémonies publiques susceptibles de donner figure à l'indéracinable sentiment qu'un « sens auguste »⁹⁷ est présent, irréductible.

George manifeste aussi à l'égard de l'Église des sentiments mêlés, à la fois de fascination et de refus, dans la mesure où les forces qu'elle incarnait sont mortes mais se trouvent perpétuées dans le présent par l'art :

Du hast des adlers blick der froh zur sonne
 Sich wendet — abwärts nur zu schlag und biss.
 Du kommst von derer zunft die strick und geissel
 Erfanden für das allzu feile fleisch
 Den matten sinn mit zorn und strenge frischen.
 So ging Franziskus arm und keusch durchs land
 Den unrat färbend mit seraphischem licht
 So spornte Bernhard an den kreuzes-taumel..

Ton regard, tel celui de l'aigle, aime à monter
 Vers le soleil — en bas, seuls les coups, les morsures.
 Tu es frère de l'ordre où le fouet la corde
 Furent institués contre la chair trop vile
 La règle et la colère avivant l'esprit veule.
 Ainsi vécut François, le passant chaste et pauvre
 D'un rayon séraphique illuminant la boue
 Bernard aiguillonna l'ivresse de la croix...

Malgré la transposition de M. Boucher — « Tu es frère de l'ordre... » —, le lien dont il s'agit n'est pas exactement de fraternité mais plutôt de provenance. Les grandes figures de la sainteté catholique ne sont pas contemporaines mais définitivement

96. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 314.

97. *Étalages*, OC, p. 375.

reléguées dans le passé même si ce passé reste fondateur. C'est le geste fustigeant la « chair trop vile » qui en ces figures attire le poète. Nulle approbation doctrinale ne s'affirme donc ici mais la reconnaissance d'une communauté d'attitude. George n'est certes par un adepte de feu l'ascétisme chrétien mais il ne lui paraît pas non plus scandaleux de brutaliser quelque peu la chair, à condition que ce soit pour la glorifier, l'élever au-dessus d'elle-même, ni de contraindre l'esprit, si c'est pour le conduire à davantage de sublimité.

Le participe *frischten*, à la fin du vers 5 suggère toutefois davantage, et plus fondamental : est *frisch* ce qui vient de naître, ce qui resplendit encore dans la pureté de l'éclosion, dans la fraîche nouveauté de la vie jaillissante. Ainsi George se tient-il au plus près de la métaphore mallarméenne de la source ou de celle de la vie profonde que l'on retrouvera presque systématiquement, tout au long de ce chapitre, dans les citations de Yeats. Le christianisme a pu être, en une époque privilégiée, non seulement l'allié de la vie mais un instrument de vivification. George va même jusqu'à évoquer la fonction des deux grands saints en des termes qui conviendraient tout aussi bien à celle du poète : François, aussi « chaste » que l'Hérodiade mallarméenne, couvre de gloire la fange humaine; Bernard dispense cette « ivresse » propice aux états de rêverie ou de délire qui tranchent avec l'existence ordinaire. C'est le poète qui incarne aujourd'hui les forces vives dont la religion était autrefois porteuse.

George prend pourtant aussitôt très nettement ses distances car le divorce est consommé entre l'Église et lui :

Dir wehrte raum ein enggewordner schooss
 Dir müder kirche spät-gebornem kämpfen —
 Erdströme bargst du die sie nicht mehr fing.

Mais toi, trop à l'étroit dans un cœur rétréci,
 Chevalier tard venu d'une église lassée
 Tu recélais des flots qu'elle ne captait plus.⁹⁸

Dans le sein de l'Église, l'aigle ne trouve pas les grands espaces qui seraient pour lui un lieu naturel. L'expansion de son essor se heurte au rétrécissement historique d'une

98. *Der Stern des Bundes*, I, 28, p. 366. Trad., p. 211.

confession qu'excèdent les aspirations humaines suggérées au dernier vers par le substantif *Erde*, la terre. Du troisième au dernier vers, on est passé de la confrérie des saints à la grande assemblée des fidèles; le cercle s'est considérablement élargi mais il laisse beaucoup moins de champ libre aux exaltations de l'âme : les poètes symbolistes se sentent à l'étroit sur les places publiques et ne respirent que dans les cercles fermés.

La portée de la métaphore religieuse

L'expression « religion de l'art », employée à propos des symbolistes, doit donc être maniée avec précaution. Les symbolistes les plus lucides, au premier rang desquels Mallarmé, n'entendent ni ressusciter des religions anciennes ni en fonder de nouvelles, à moins que ce ne soit par métaphore. Lorsque Valéry, se souvenant du temps où il faisait partie du cercle réuni autour de Mallarmé, évoque cette dernière éventualité, il la maintient clairement par le recours à l'irréel du passé, dans le domaine de l'hypothèse :

Jamais les puissances de l'art [...] n'ont été si près de devenir dans un certain nombre d'esprits la substance d'une vie intérieure qu'on peut bien appeler « mystique ». [...] Je le dis en connaissance de cause : nous avons eu, à cette époque, la sensation qu'une manière de religion eût pu naître, dont l'émotion poétique eût été l'essence.⁹⁹

Valéry place le mot « mystique » entre guillemets et se garde bien de le définir, à supposer que cela soit possible. Si une religion nouvelle n'est pas née, c'est bien que l'état d'esprit auquel l'ancien disciple de Mallarmé fait allusion ne pouvait pas constituer un fondement suffisant pour une religion dotée d'un appareil de croyances, de dogmes, de règles et de rites. Aussi, dans l'expression « religion de l'art », le premier terme est-il métaphorique : il indique seulement la transposition de structures propres à la religion, qui permettent de rêver l'artiste comme fidèle d'une confession et de rêver l'art comme *analogon* de la religion mais non de confondre complètement deux ordres de réalité qui ne sont pas de même nature.

« One thing is entirely certain. Wherever the old imaginative life lingers it must be stirred to more life, or at the worst, kept alive »¹⁰⁰. L'imaginaire est le noyau de la religion, comme il est celui de l'art. Les symbolistes rêvent l'art comme religion parce qu'ils rêvent une religion originaire comme art, comme pure manifestation de

99. « Existence du Symbolisme », *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, p. 121.

100. Yeats, *Samhain* : 1906. « Literature and the Living Voice » III, *Explorations*, pp. 208-209. Trad., p. 192 : « Une chose est tout à fait certaine. Où qu'elle s'attarde, la vie imaginative d'antan doit être ranimée ou, au pire, maintenue en vie ».

l'imagination, exempte de toutes les défigurations dont sont accusées les institutions religieuses. Aussi est-il significatif que Valéry invoque la mystique, la voie qui vise à contempler Dieu face à face, sans médiation institutionnelle, hors de toute forme dogmatique. Yeats est celui qui pousse le plus loin l'assimilation entre l'art et la religion : « How can the arts overcome the slow dying of men's hearts that we call the progress of the world, and lay their hands upon men's heart-strings again, without becoming the garment of religion as in old times ? »¹⁰¹ Cette dernière métaphore suggère que la religion authentique s'identifie avec le centre même de l'être humain, le Soi de Mallarmé, et que l'art doit en redevenir la figuration extérieure, à la place des dogmes et des pratiques imposés par les cultes officiels.

C'est cette quête du plus intérieur en l'homme, impossible dans les formes habituelles de la rationalité et de la vie sociale, qui conduit les symbolistes à envisager l'art sous les espèces d'une triple métaphore : hermétisme, aristocratie et élection. Il convient à présent de mettre en lumière le lien intime et nécessaire qui unit ces notions à la conception symboliste de l'art. Dans la mesure où le Soi figuré par l'art est la transposition de l'ancienne divinité, il relève, par métaphore, du sacré et ne saurait, en tant que tel, être assigné à résidence ni dans la pensée ni au dehors. C'est pourquoi l'artiste vit son activité sur le mode de la séparation dans le langage, dans l'ordre social, dans l'espace et dans le temps. Cette quadruple séparation est la marque d'un décalage qui découle directement de la nature même de ce qui est à figurer : son excès par rapport aux formes étriquées d'un prêt-à-porter officiel qui, comme l'adjectif ne l'indique pas, méconnaît les vertus de l'office et de la cérémonie, sa disproportion fondatrice avec les modes triviaux de la réflexion, de l'expression et de la représentation, tels l'article de presse ou le dogme religieux, interdisent qu'il coïncide, même approximativement, avec ce qui peut être présenté, encore moins avec ce qui prétend se fixer dans un immédiat et plat ici, maintenant, dont s'absentent les reflets d'une intériorité toujours au-delà. Parce que l'intériorité est par nature en retrait, parce qu'elle échappe aux déterminations ordinaires du langage, parce qu'il faut inventer pour elle un nouveau mode de figuration qui indique son objet plus qu'il ne l'exprime véritablement, parce que, dans ces conditions, le langage ne pouvant circonscrire la réalité qu'il vise, il revient à celui auquel s'adresse le message d'en deviner l'objet en mettant lui-même en œuvre une

101. « The Symbolism of Poetry » III, *Essays and Introductions*, pp. 162-163. « Comment les arts pourront-ils triompher de cette lente agonie du cœur humain que l'on appelle le progrès universel et effleurer de nouveau les cordes du cœur humain sans devenir le vêtement de la religion, comme par le passé ? » La métaphore du cœur-lyre n'est pas rare chez les romantiques.

démarche intellectuelle créatrice, on peut voir dans cette poétique originale l'équivalent d'une théologie négative transposée même si elle n'est jamais caractérisée comme telle.

La fascination de l'hermétisme

À propos d'*Hérésies artistiques : l'art pour tous*, Austin Gill écrit : « The first section of the article thus heralded is written in a decidedly rhetorical style »; il relève une « incongruity between form and content, deliberately sustained. What is asserted with such ostentatious eloquence is not written in good earnest. A close scrutiny will show, I believe, that the author is playing a game. » Bref, conclut-il, « the case that it argues is nonsensical, and known by its exponent to be so. »¹⁰² De ce que l'emphase constitue parfois une marque d'ironie, on ne saurait déduire que tout auteur adoptant un style pompeux entend indiquer qu'il ne croit pas un mot de ce qu'il dit. En outre, il ne paraît guère contestable, contrairement à ce qu'avance A. Gill, que la notation musicale est un moyen d'expression plus impénétrable que l'écriture poétique puisque savoir lire suffit pour dégager la matière phonique d'un poème, non pour déchiffrer une partition. Connaître le solfège n'est même pas une condition suffisante pour appréhender les sons représentés par les notes lisibles sur la portée.

Il est peu probable que Mallarmé, en jugeant la poésie plus accessible que la musique puisque son *medium*, le langage, est connu de tous, développe une argumentation délibérément absurde. Quelle raison le poète aurait-il, jeune, d'ironiser sur l'idée que la musique a partie liée avec l'obscurité et le mystère, position qu'il soutiendra par la suite ? Si l'on se refuse à reconnaître que les « signes » musicaux sont effectivement « chastes », on comprendra mal qu'Hérodiade tienne tant elle-même à le rester et encore moins que le poète doive aller « proclamant, salulaire, la retraite chaste de plusieurs »¹⁰³. Il reste que Mallarmé se complaît dans la boursouffure rhétorique et se contente d'une argumentation rapide et approximative. Aussi A. Gill, après Émilie Noulet, adopte-t-il la seule

102. Austin Gill, *The Early Mallarmé*, vol. 2 : *Youth and Young Manhood. Early Poems*, resp. pp. 94 et 95. « La première section de l'article ainsi claironné est rédigée dans un style nettement rhétorique ». Il y a une « distorsion délibérément maintenue entre la forme et le fond. Ce qui est affirmé avec une éloquence si ostentatoire n'est pas écrit pour être pris au sérieux. Un examen attentif devrait montrer que l'auteur s'amuse. » « La cause plaidée est absurde et celui qui la défend le sait bien. »

103. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 652.

démarche qui vaille pour couper court à d'interminables débats : comparer *L'art pour tous* au *Mystère dans les Lettres*.

Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent : on gagne à détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue.

Salut, exact, de part et d'autre¹⁰⁴.

Il ne s'agit plus d'interdire artificiellement au profane l'accès au mystère poétique mais d'obtenir qu'il se détourne de lui-même « for it is the poet's art, the inner treasure, not the poem's surface meaning, that is sacred and should be kept secret from all but the elect. »¹⁰⁵ A. Gill retrouve ainsi la distinction propre aux Mystères de l'antiquité entre exotérisme et ésotérisme, entre le corpus extérieur de la doctrine, qui peut être compris par tous, et l'initiation spirituelle réservée à des « élus », dont Mallarmé évoque l'image dans *De même*¹⁰⁶.

Proférer ou profaner le mystère ?

La tentation ésotérique, dont il convient d'examiner la signification avec prudence, est une constante du symbolisme bien qu'elle semble procéder de motivations différentes selon les auteurs. « Des seher's wort ist wenigen gemeinsam, ce qu'un voyant profère est ineffable aux foules », dit George¹⁰⁷, ou, plus exactement : la parole du voyant ne se met guère en commun, ne se partage guère. Cette assertion étrange semble prendre le contrepied d'une évidence rappelée par Mallarmé : le langage du poète ne saurait évidemment se distinguer au premier abord du langage commun. « Un vocabulaire appartient en commun, cela seul ! au poète et à tous »¹⁰⁸. On notera toutefois le « cela seul ! » où l'essentiel est dit. Le vocabulaire est commun mais non point l'usage qui en est fait car si « l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* »¹⁰⁹, il est strictement étranger au poème. D'après *Le mystère dans les Lettres*, l'inévitable difficulté de la poésie, qui loin d'être

104. *Le mystère dans les Lettres*, OC, p. 382.

105. Austin Gill, *The Early Mallarmé*, vol. 2 : *Youth and Young Manhood. Early Poems*, p. 99. « Car c'est l'art du poète, le trésor intérieur, non la signification superficielle du poème, qui est sacré et devrait être tenu secret pour tous, à l'exception des seuls élus. »

106. *Offices*, OC, p. 396.

107. *Das Jahr der Seele, Überschriften und Widmungen*, 3, p. 137. Trad., p. 115.

108. *Notes II*, OC, p. 854.

109. *Crise de vers*, OC, p. 368. C'est Mallarmé qui souligne.

une obscurité, relèverait plutôt de l'éblouissement, ne procède point d'une volonté délibérée de rendre incompréhensible ce qui serait originellement clair. L'accès au poème est ardu parce que celui-ci ne se contente pas de relater des faits divers et que ce qu'il cherche à dire échappe à l'objectivité de relevés portant sur la réalité assignable et arraisnable qui fait l'objet des préoccupations ordinaires.

George et Yeats mettent plutôt l'accent sur le fait que la parole poétique échappe au trivial dans la mesure où elle tente de dire la singularité. Son domaine reste difficile d'accès « because our minds are overthrown by abstract phrases and generalisations, parce que notre esprit est submergé de tournures abstraites et de généralisations »¹¹⁰. Le poète, suggère George à la suite de Rimbaud, est voyant dans la mesure où il exprime ce que personne n'a jamais dit, où son expérience, sa vision échappent à la détermination conceptuelle, cadre qui ne peut contenir que les expériences communes à tous puisque le concept est une représentation générale. Il faudra la miraculeuse perspicacité de Mallarmé pour s'aviser que le général, l'abstrait, vivifié par l'imagination et support de la participation, peut constituer le meilleur des instruments de figuration. Yeats exprime sa pensée en des termes qui confirment ce que George laisse pressentir : « the greater energies of the mind seldom break forth but when the deeps are loosened. They break forth amid events too private or too sacred for public speech, or seem themselves, I know not why, to belong to hidden things. »¹¹¹ Certes, comme l'indique le contexte, notamment le début de phrase qui précède immédiatement la citation, il ne s'agit pas ici des facultés créatrices du poète mais d'évocations qui relèvent de la transmission de pensée ou de phénomènes parapsychologiques. Il n'en reste pas moins que l'épanouissement des forces vives de l'esprit, productrices d'images, est étroitement associé au privé, au secret, au sacré, à la profondeur de l'intimité.

Quoi qu'il en soit de leurs divergences sur la question de l'abstraction, les symbolistes manifestent tous l'intime connivence qui lie la poésie et la métaphore du sacré : le poème tranche sur la vie quotidienne et ne s'ouvre pleinement qu'à ceux qui savent ne pas se contenter de rester des gens ordinaires. Lorsque George écrit : « Ein wissen gleich für alle heisst betrug, un seul savoir égal pour tous est

110. Yeats, *Samhain* : 1904. « First Principles », *Explorations*, p. 149. Trad., p. 140.

111. « Magic » IV, *Essays and Introductions*, pp. 37-38. Trad., p. 67 : « de plus grandes énergies de l'esprit déferlent rarement sauf lorsqu'on libère les profondeurs de l'âme. Elles déferlent au milieu d'événements trop intimes ou trop sacrés pour qu'on en parle en public, ou elles semblent elles-mêmes, je ne sais pourquoi, appartenir à des choses cachées. »

duperie »¹¹², la formule peut paraître à une lecture immédiate celle d'un ésotérisme prônant un savoir réservé. Peut-être le geste importe-t-il surtout, par lequel le lecteur, quel qu'il soit, s'écarte de ses représentations courantes pour s'introduire dans le Saint des Saints que constitue, métaphoriquement, le for intérieur du poème. Dès lors, le savoir délivré par le poème ne peut pas être identique pour tous puisque, dans le même mouvement, le lecteur s'assimile le poème et l'assimile à lui en se soustrayant à son être banal, faisant advenir une coïncidence unique, qui ne se répétera jamais pour aucun autre. Dans cette mesure même, l'ésotérisme de George pourrait bien renvoyer avant tout à un refus visant le moule à tarte des orthodoxies et des dogmes, peu différent de celui que leur opposent également Yeats et Mallarmé.

La fonction esthétique du retrait aristocratique

L'état du profane ou du vulgaire à qui se refusent les intuitions secrètes, loin d'être inné, s'acquiert par immersion dans les représentations communes. C'est pourquoi Yeats qualifie de « nobles » les pièces du théâtre Nô, qui s'écartent de la convention réaliste, et s'en inspire pour nourrir sa propre création : « with the help of Japanese plays [...], I have invented a form of drama, distinguished, indirect, and symbolic, and having no need of mob or Press to pay its way — an aristocratic form. »¹¹³ Si l'on perçoit chez Mallarmé la parenté de ces motifs, nulle part ils ne sont liés par un nœud si serré. En 1862, il déclare : « L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate. » Yeats lui fait écho : « I want to create for myself an unpopular theatre and an audience like a secret society where admission is by favour and never to many. »¹¹⁴ Mallarmé persévère jusqu'en 1895 : « Aristocratie, pourquoi n'énoncer le terme — en face du tant vagi de démocratie ». Le verbe *vagir* est tout à fait expressif. Dans le même registre, Mallarmé imagine l'Institut comme une sorte de « Sénat opposant, à la vocifération par le suffrage immédiat, un principe majestueux pris dans la sécurité perpétuelle

112. *Der Stern des Bundes*, III, 14, p. 387. Trad., p. 219.

113. « Certain Noble Plays of Japan » IV et I, *Essays and Introductions*, resp., pp. 227 et 221. « Le réalisme est bon pour les gens du commun, qui en ont toujours fait leurs délices propres, et il fait aujourd'hui les délices de tous ceux dont l'esprit, exclusivement formé par les maîtres d'école et les journaux, a perdu le souvenir de la beauté et celui des raffinements de l'émotion. »

114. « A People's Theatre : A letter to Lady Gregory » VI (1919), *Explorations*, p. 254. Trad., p. 234 : « Je veux créer pour mon propre usage un théâtre impopulaire et un public qui ressemble à une société secrète où l'on est admis par faveur et jamais en grand nombre. »

d'illustrations »¹¹⁵. Le jeu des antithèses dans cette remarque est, une fois de plus, éloquent.

Devant une telle continuité, il faut tenter de comprendre. Le premier pas vers l'élucidation est de s'aviser que l'élitisme esthétique des symbolistes est métaphorique. « Élu » ou « aristocrate », on ne l'est jamais dans l'art que par transposition de structures et non par privilège de la naissance. La meilleure preuve en est que les « élus » évoqués par Mallarmé sont les fidèles qui participent au sacrifice de la messe, « dites si artifice, préparé mieux et à beaucoup, égalitaire, que cette communion »¹¹⁶. Tout aussi claire est cette accusation portée contre les puissances secrètes qui cherchent à « empêcher, en cas qu'il s'avance, l'Élu, quiconque veut. Toi ou moi — le seul au nom de qui des changements sociaux, la révolution, s'accomplissent pour que surgisse il se présentât, librement »¹¹⁷. L'élection de l'artiste ne se juge que sur son mérite.

Être élu ou aristocrate, c'est, ne fût-ce que momentanément, cesser de déroger, de se mêler aux affaires mondaines, conquérir une paradoxale égalité fondée sur l'unité des puretés rassemblées dans la communion de l'*otium* et l'exclusion du négoce. Il suffit pour le devenir, par un déplacement métaphorique, de pénétrer en l'un de ces lieux d'art, équivalent sublimé d'église ou de théâtre, que Mallarmé rêve. Ce geste de mise à l'écart du quotidien marchand n'est pas aisé et Yeats souhaiterait que n'entrassent pas ceux à qui des forces assez nettement identifiées interdisent de se dépouiller préalablement des carcans de la vie triviale : « one is indignant with those who would substitute for the ideas of the folk-life the rhetoric of the newspapers, who would muddy what had begun to seem a fountain of life with the feet of the mob. »¹¹⁸ « Folk », peuple; « mob », populace : sans cette antithèse fondamentale, la véhémence de la remarque reste incompréhensible. Mallarmé usa de l'invective

115. *Hérésies artistiques* : *L'art pour tous*; *La cour, Sauvegarde*, OC, resp. pp. 259, 415 et 417.

116. *De même*, OC, p. 396.

117. *La cour*, OC, p. 414.

118. *Samhain* : 1904. « First Principles », *Explorations*, p. 151. Trad., pp. 141-142 : « l'on s'indigne contre ceux qui voudraient remplacer les idées du peuple par la rhétorique des journaux, qui voudraient laisser les piétinements de la foule souiller ce qui avait commencé à ressembler à une source de vie. » Cf. *Samhain* : 1905, *Explorations*, p. 183, à propos de deux dramaturges critiqués par Yeats : « the speech of their people shows the influence of the newspapers and the National Schools. The people they write of, too, are not the true folk. They are the peasant as he is being transformed by modern life ». Trad., p. 171 : des personnages « dont le langage montre l'influence des journaux et des Écoles Nationales. De plus, les gens qu'ils prennent pour sujet ne sont pas le vrai peuple. Ce sont des paysans en train de subir la transformation de la vie moderne. »

quand *Lohengrin* fut interdit : « Jamais soufflet tel à l'élite [...] que celui donné par la crapule exigeant la suppression [...] du chef-d'œuvre ». Après ce triste épisode, le poète est immunisé et n'a plus à craindre « tempête d'égout » pareille à celle « qui maintenant s'insurge contre de la supériorité et y crache »¹¹⁹. « Élite », « crapule » : on peut douter que ces deux groupes antithétiques recouvrent des entités sociologiques : il convient de les tenir pour des catégories strictement esthétiques dont la dimension métaphorique confère à la protestation du poète toute sa vigueur, comme le confirme une remarque de Yeats flétrissant « the base idioms of the newspapers, la langue vile des journaux »¹²⁰.

La métaphore hermétique et aristocratique s'éclaire en fonction des adversaires contre lesquels elle est dirigée : l'Église, la presse, les foules, conglomerats de gens affairés, des « messieurs qu'ordinairement nous paraissent », à ne pas confondre avec le peuple, communion pure des âmes vierges, sublimées dans leur expression essentielle. Les métaphores symbolistes du sacré et de l'élite, réunion des élus, offrent une approximation de l'expérience esthétique conçue comme le passage dans une tout autre modalité d'être et de pensée. « Realism, écrit Yeats, is created for the common people and was always their peculiar delight, and it is the delight today of all those whose minds, educated alone by schoolmasters and newspapers, are without the memory of beauty and emotional subtlety. » Ce passage d'un texte de 1916 indique clairement ce qu'il faut entendre par l'expression « common people », qu'il suffit de se déprendre des divers moules de l'abstraction pour devenir élu ou aristocrate.

Le retranchement de l'artiste en son utopie

Les artistes réunis autour de Berthe Morisot « sont venus pour indiquer de leur petit nombre, la luxueuse [...] exclusion de tout le dehors. »¹²¹ « Salut, exact, de part et d'autre » : il importe de manifester symboliquement qu'il y a deux mondes, et qui ne se mêlent pas, sauf pour les affaires courantes. Cette pensée apparaît sous une autre formulation : « il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique ». Ailleurs, la parole de Mallarmé, plus concise, est d'autant plus nette : « Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique. » L'art et le marché :

119. *Parenthèse*, OC, p. 323.

120. *Samhain* : 1902, *Explorations*, p. 95. Trad., p. 87.

121. *Berthe Morisot*, OC, p. 533.

cette dichotomie fondamentale structure la totalité de l'existence, même si elle se résout dans la catégorie englobante de la « Fiction »¹²². C'est elle qui justifie le geste de mise à l'écart, par soi-même, de l'écrivain. Pour coïncider avec le mystère que vise l'écriture, il est impératif de se soustraire :

Sait-on ce que c'est qu'écrire ? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur.

Qui l'accomplit, intégralement, se retranche.¹²³

Ce geste de retrait est également propre à l'Académie française : « Notre fondation, du vieux sol, [...] eut conscience, on le dirait, jalousement : s'isola. » Cette « institution [...] rituelle » fascine Mallarmé par son double décalage à l'égard de l'ici et du maintenant. « L'Académie [...] se retrancherait [...] et chue en le réel, encore ordonnerait-elle, envers les siens, par l'étrangeté et leur recul, quelque religion. »¹²⁴ Ce passage offre une figure de ce que l'on pourrait appeler, en insistant sur le sens étymologique du terme, l'utopie mallarméenne : par la métaphore, le poète déplace en un espace idéal l'Académie française et l'Institut, qui deviennent lieux de culte, Chambre des députés et Sénat. Il rêve une société où l'art, dans ses manifestations officielles, accomplirait la politique et la religion, une société assise sur une liturgie qui rassemblerait en une synthèse inédite ces trois dimensions fondatrices. Le poète, pour longtemps privé à la fois de vrais spectacles et de public, se défie surtout de ceux qui, méprisant les formes d'art populaires, se posent en amateurs éclairés : « on se détourne, esthétiquement, des jeux intermédiaires proposés au gros du public, vers l'exception et tel moindre indice, chacun se voulant dire à portée de comprendre quoi ce soit de rare. J'y perçois le pire état; et la ruse propre à étouffer dès le futur la délicate idée (il ne restera rien de soustrait) »¹²⁵. Le motif de la délicatesse intime, dans les *Divagations*, évoque le Soi comme puissance de jaillissement originaire et suggère que le raffiné, le vierge, le pur ne se maintiennent tels que dans le retranchement intégral d'une soustraction : d'où le mouvement rétrospectif nécessaire pour les ressaisir.

122. Resp. *Magie*, OC, p. 399, *La Musique et les Lettres*, OC, p. 656.

123. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 482.

124. *Sauvegarde*, OC, pp. 416-417.

125. *Planches et feuillets*, OC, p. 325.

La quête de l'origine : une archéologie intérieure

Yeats, faisant crédit au mouvement symboliste ou plus exactement, pour reprendre ses propres termes, au « symbolical movement », de sa capacité à proférer « des choses nouvelles », voit dans le jaillissement de l'inédit le produit d'une évolution esthétique qui procède d'une plongée dans un fond(s) intérieur et antérieur : « The arts by brooding upon their own intensity have become religious, and are seeking [...] to create a sacred book. They must, as religious thought has always done, utter themselves through legends »¹²⁶. Le poète irlandais fournit le secret de l'opération par laquelle les arts en viennent à confiner avec le sacré : en méditant sur leur propre intensité pour l'approfondir, expression étrange en anglais, qu'il est à peu près impossible de traduire, faute d'un mot qui rende à la fois les connotations de pensée, de rumination, de couvée et d'engendrement. Le geste est de se protéger contre les influences débilantes de l'extérieur afin d'atteindre et de laisser éclore une vitalité originaire, présente dans l'actualité en permanence renouvelée des plus anciennes légendes. Loin de s'identifier avec quelque variante de cultes officiels, passés ou présents, la religion des trois auteurs est une structure imaginaire vierge relevant à leurs yeux de l'éternel — le mot est récurrent — non pas d'une éternité qui se confond avec l'atemporel, puisqu'il s'agit d'une réalité humaine, mais qui se situe du côté de l'intemporel contre les variations contingentes des sociétés et des cultures, « la seule forme contemporaine parce que de toute éternité », dit Mallarmé à propos de tout autre chose mais en une formule qui conviendrait parfaitement en l'occurrence¹²⁷. La retraite en soi-même est ainsi une façon d'échapper au présent pour rejoindre une actualité plus authentique, toujours disponible quoique beaucoup plus secrète et plus difficile d'accès.

La méditation sur l'institution des *colleges* britanniques est sans doute l'expression la plus nette de la métaphore du religieux et du sacré comme instruments permettant d'escamoter le présent dans l'ellipse d'une parenthèse :

Du passé, cela enrichi, vis-je au départ, d'un recommencement, avec la saison, de prochains couchers — perpétuel : comme le concept de Cloîtres. Répugnance chez la démocratie : dans le cas, nous abolissons, nions, jetons bas. J'insiste sur le mot *du passé* [...]. Alors je me demande si de pareilles institutions, neutres à la brutalité qui en battrait le mur, ne *demeurent* d'autre part comme qui dirait *en avance* : certes si, élan

126. « The Celtic Element in Literature » IV, *Essays and Introductions*, p. 187. « Les arts sont devenus religieux en méditant sur leur propre intensité et cherchent [...] à créer un livre sacré. Ainsi que la pensée religieuse l'a toujours fait, ils doivent s'exprimer à travers des légendes ».

127. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 655.

d'un gothique perpendiculaire, la basilique là-bas du « Jesus » ou cette vigilante tour de « Magdalen », hors de jadis ne surgissent — quant à un spectateur impartial — très droit délibérément en du futur. »¹²⁸

Les couchers de soleil et les fins de saison ne figurent pas dans ce passage l'angoisse du néant mais, à l'inverse, l'espoir indéracinable d'un « recommencement [...] perpétuel », le gage d'une façon d'éternité qui est à rechercher dans la direction de l'intériorité humaine. C'est ce qu'indique cette expression admirablement synthétique : « élan d'un gothique perpendiculaire ». Elle nous ramène directement à l'archéologie, historique et psychique, de Mallarmé. Le schème de la croix s'esquisse ici, dynamique en ce qu'il désigne le quadruple mouvement d'un recul dans le *passé* — Mallarmé souligne et « insiste » — comme condition d'une avancée dans le temps pour susciter le bond d'une exaltation à partir d'une plongée dans le tréfonds de l'instinct humain de religiosité : on retrouve un équivalent approximatif de l'opération à l'œuvre dans la liturgie eucharistique, avec sa superposition d'une dimension horizontale et d'une dimension verticale.

Quant à l'espace de la clôture quasi monastique où vaquent ces « élus » que sont les *Fellows*, il apparaît comme la transposition métaphorique d'un for intérieur qui doit être protégé, Yeats y insiste, contre les intrusions du monde extérieur : « Il faut cette fuite, en soi; on put encore — mais, soi, déjà ne devient-il pas loin, pour se retirer ? » Plus le désert avance, plus l'intériorité, qui n'est figurée nulle part, recule, d'où la nécessité d'un retournement :

In every art, when we consider that it has need of a renewing of life, we go backward till we light upon a time when it was nearer to human life and instinct [...]. Nor is it otherwise with the reformers of Churches and of the social order, for reform must justify itself by a return in feeling to something that our fathers have told us in the old time.¹²⁹

Ce passage suggère que le retour sur le passé est surtout une plongée dans les profondeurs de l'intériorité, « a return in feeling ». L'authenticité à retrouver est moins celles de formes extérieures figées, même appartenant aux stades antérieurs et

128. *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 636-637. C'est Mallarmé qui souligne.

129. Yeats, *Samhain* : 1906. « Literature and the Living Voice » IV, *Explorations*, pp. 210-211. Trad., p. 194 : « Pour chaque art, lorsque nous estimons que celui-ci a besoin d'un renouveau de vie, nous remontons le temps jusqu'à trouver une époque où il était plus proche de l'instinct et de la vie des hommes [...]. Il n'en va pas autrement de ceux qui réforment les Églises et l'ordre social, car toute réforme doit se justifier par un retour du sentiment vers quelque chose que nous ont appris jadis nos pères. »

supposés plus satisfaisants de la société, que celle d'un mouvement intime susceptible de se déployer encore, renaissant dans de nouveaux gestes issus de l'âme et grâce auxquels puisse s'épanouir au dehors le plus précieux de la vie et de l'imagination. « Rien dorénavant, neuf, ne naîtra que de source »¹³⁰, de cette source originaire qu'est le Soi. Sur ce point, l'accord des trois auteurs ne semble pas faire le moindre doute. À l'instar de Nietzsche se retournant dans la direction du monde grec, les symbolistes rêvent, afin de prêter un visage au futur, de ramener au jour une Eurydice interdite pour l'instant aux regards mais prête à donner vie aux préfigurations de l'avenir, le poète, avatar toujours nouveau d'Orphée, se faisant ainsi l'emblème du « double caractère de l'époque, rétrospectif et avancé »¹³¹ mais jamais, manifestement, actuel ou contemporain.

Le fait que le sacré s'y trouve mis en œuvre comme un instrument de rupture explique la fascination des symbolistes pour le phénomène religieux. La distinction du sacré et du profane leur permet de soustraire le domaine de l'art au reste des activités humaines, afin de lui conférer la valeur suprême qui sied à sa dignité de figuration du Soi et ainsi de le restaurer dans la proximité de sa vraie source. Se détourner de l'extériorité et de ses limites pour rentrer en soi, c'est dès lors se tourner vers un passé qui est plus métaphorique qu'historique, dans la mesure où l'origine qu'il désigne est purement intérieure et vouée à un retrait constitutif :

Every argument carries us backwards to some religious conception, and in the end the creative energy of men depends upon their believing that they have, within themselves, something immortal and imperishable [...]. So long as that belief is not a formal thing, a man will create out of a joyful energy, seeking little for any external test of an impulse that may be sacred, and looking for no foundation outside life itself.¹³²

Le Soi, ce « quelque chose d'immortel et d'impérissable » que Yeats se refuse à nommer plus précisément, est une source qu'une société incapable de le figurer finit par tarir. Le recul archéologique rendu nécessaire par l'inanité du présent s'effectue donc au-dedans : revenir en arrière [*backwards*], c'est plonger en [*within*] soi sans se

130. Mallarmé, *Catholicisme*, OC, p. 394.

131. Mallarmé, *Les mots anglais*, phrase de conclusion, OC, p. 1053.

132. *Samhain* : 1904. « First Principles », *Explorations*, p. 151. Trad., p. 141 : « Chaque discussion nous ramène à une conception religieuse, et finalement l'énergie créatrice des hommes dépend de l'intime conviction qu'ils ont de posséder au fond d'eux-mêmes quelque chose d'immortel et d'impérissable [...]. Aussi longtemps que cette croyance ne sera pas de pure forme, c'est sous l'effet d'une énergie joyeuse qu'un homme deviendra créateur et il ne se souciera guère de découvrir les indices extérieurs d'une impulsion qui est peut-être sacrée ou de rechercher quelque fondement en dehors de la vie même. »

soucier de garanties extérieures. Tel est aussi le sens de la mort symbolique que Mallarmé s'inflige en des temps où l'artiste, pas plus qu'Hamlet, ne peut s'attendre à voir ses attentes satisfaites. « Le suicide ou abstention, ne rien faire, pourquoi ? — Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute — de tout. »¹³³

Cette circonstance énigmatique dont le poète ne s'est pas donné la peine de nous fournir la clef est sûrement plus qu'un simple événement ponctuel : l'artiste pourrait être le jouet d'une fatalité qui lui interdit de jamais coïncider avec son temps. Pour désigner cette situation paradoxale où le présent est absent et où l'œuvre d'art dont il rêve reste impossible, Mallarmé a un mot : « interrègne »¹³⁴, qui exprime parfaitement le rapport des symbolistes à « cette vaine, perplexe, nous échappant, modernité »¹³⁵. Parlant au nom des « sans-patrie » à qui il dédie ses réflexions, Nietzsche rejette l'éventualité de « ne pas se sentir trop dépaysé dans cette période transitoire, fragile et brisée », expression qui rappelle étrangement l'interrègne mallarméen. Ainsi s'exprime l'exigence d'un décalage à la fois spatial et temporel vis-à-vis de la modernité : « nous préférons de beaucoup vivre sur les montagnes, à l'écart, "inactuels", dans des siècles passés ou à venir ».¹³⁶ Ce motif du décalage par rapport à tout ici, maintenant, lisible dans le titre *Unzeitgemäße Betrachtungen*, *Considérations inactuelles*, doit vraisemblablement être compris en fonction de cette surabondance du Soi, qui ne trouve que difficilement à se canaliser dans une actualité durable et qui nous ramène à la reviviscence chez les symbolistes d'une théologie négative transposée.

Le geste liturgique, instrument de la soustraction

Ni prêtre, ni journaliste ni scoliaste, aucun des trois auteurs ne se sent une vocation de *schoolmaster* ou de « pédant », enclin à proférer « quelques aperçus généraux, propres à des disciples », à se complaire dans « les conversations directes applicables à un sujet ». Renverser les idoles pour éluder « la génuflexion par certains essayée », jeter au loin les moules à tarte pour ne pas tomber dans « l'embûche d'école », c'est le geste de qui sait se soustraire, fût-ce momentanément, aux « besognes ordinaires » afin de « s'attarder même à l'éternel », « something

133. *L'action restreinte*, OC, p. 372.

134. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 314; *Autobiographie*, OC, p. 664.

135. *Magie*, OC, p. 399.

136. *Le gai savoir*, § 377, trad. de P. Klossowski, Gallimard (coll. « Folio/essais »), pp. 285-287.

immortal and imperishable », dit Yeats, à condition, poursuit Mallarmé dans une métaphore qui nous ramène à la source, que ce ne soit pas « plus que l'occasion d'y puiser ». Savoir se garder dans « un maintien secret », voilà ce qui rend la liturgie indispensable contre le verbiage des dogmes et de la scolastique : « Les gens d'idéal doivent très peu, excepté aux primes années de surprise, entre adeptes découvrant même rite, causer ». On devine ainsi pourquoi et comment le poème doit rester tacite : comme le suggère cette dernière métaphore, il est tout aussi bien « rite » que « rêve et chant »; il répugne triplement par là au bavardage.

Le rite enracine la suggestion dans la soustraction, à tous les sens du terme. C'est la soustraction qui permet de coïncider avec la synthèse originaire, en soi-même, de la vie. Cette dernière ne doit évidemment pas être confondue avec la vie triviale telle qu'elle se fige au-dehors dans des formes souvent décevantes. Toute figuration esthétique exige un retour, une reprise, une recreation : non pas imitation de la vie mais jaillissement de formes nouvelles animées par le principe le plus intérieur de la vie. L'artiste est un dieu qui vient trop tard : la création est déjà faite. Il ne lui reste que le geste de ressaisir dans l'espace sacré de son intériorité, dans le cloître de l'imagination, dans le Saint des Saints mental les germes originaires qui feront éclore les figures d'un monde neuf. « The artist, too, has prayers and a cloister »¹³⁷ mais « un cloître mental »¹³⁸, précise Mallarmé, qui se scandalise lorsque l'on « confond trop l'Idéal avec le Réel »¹³⁹.

Il arrive aux commentateurs — J.-P. Richard et G. Davies entre autres — d'évoquer Hegel à propos de Mallarmé. Tout, dans sa pensée, proteste contre cette assimilation hâtive. Au regard de la distance qui écarte le Soi du monde, l'idée que l'absolu puisse s'y installer confortablement, y résider définitivement et sans reste, est impensable. Nous avons tenté d'en indiquer les raisons. Il reste à examiner dans quelle mesure l'étude du geste emprunté à la liturgie par les symbolistes confirme ce point de vue.

137. Yeats, *Samhain* : 1904. « First Principles », *Explorations*, p. 153. Trad., p. 143 : « L'artiste lui aussi a ses prières et son cloître ».

138. *Solitude*, OC, pp. 405-409.

139. Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 3 juin 1863, *Correspondance*, p. 143.

CHAPITRE III

LE CERCLE MAGIQUE

La délimitation inaugurale d'un espace consacré

Le chapitre précédent a tenté de suggérer que la position de l'art, comme figuration de « la Divinité, qui jamais n'est que Soi », ne pouvait être que de retrait vis-à-vis de l'actualité du *hic et nunc*. Or la poésie symboliste ne figure pas seulement l'intériorité humaine mais aussi le monde ou, plus exactement, un monde qui soit restitué à sa source, qui brille, au moins le temps d'un poème, dans l'éclat d'une plénitude conquise ou reconquise, de sorte que le Soi puisse s'y reconnaître. Mallarmé, George et Yeats avaient des idées précises sur ce point. Le premier, surtout, les a exprimées en des poèmes et des méditations qui valent qu'on s'y attarde, d'autant plus qu'ils touchent directement à la question présentement débattue. Un examen attentif révèle en effet ce que la poésie, dans ses fins et dans ses moyens, possède en commun avec une attitude liturgique qui vise à renouveler le monde. Un bref détour initial permettra de définir la perspective commune à ce chapitre et aux deux suivants.

Roland Barthes a décelé à l'origine de la description littéraire l'équivalent d'un geste liturgique : « la *contemplation*, posture visuelle, tracé arbitraire d'un champ d'observation (le *templum* des augures) rapporte toute la description au modèle d'un tableau peint. » Plus loin, il précise à propos du passage qu'il étudie : « l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre [...] pour fonder ce qu'il voit par son cadre même [...]. Pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le "réel" en objet peint (encadré) »¹⁴⁰. La structure de la figuration poétique telle qu'elle est analysée par Mallarmé n'est pas sans analogies avec la démarche qui se révèle dans cette double métaphore augurale et picturale. Le « rite initial » consiste à découper un espace particulier, destiné à être le lieu d'une

140. S/Z, Les Éditions du Seuil (coll. « Tel Quel »), 1970, pp. 29, 61.

transformation paradoxale puisque, s'effectuant moins dans la chose elle-même qu'à travers le regard qui se pose sur la chose, elle ne s'accompagne d'aucun changement perceptible. Un double mouvement se dessine ainsi, de rupture avec l'entourage immédiat et de passage invisible à une autre modalité de l'être, au moins pour celui qui observe. L'acte de séparation fondateur, qui consiste à définir un simple cadre, apparaît comme la condition d'une consécration, réelle, supposée ou métaphorique, de l'objet isolé, comme s'il suffisait, pour lui faire acquérir un sens nouveau et une valeur supérieure, de le privilégier en le distinguant du reste du monde par un geste, presque insensible, de mise à l'écart. Dans la ligne des considérations antérieures, le présent chapitre vise à compléter l'examen des modalités de ce retranchement décisif et de sa fonction dans la figuration esthétique comme condition d'une harmonie possible entre le Soi et un monde recréé.

Entre le monde et soi, l'interposition de l'art

Peut-être l'artiste, à sa fenêtre, est-il vain car à quoi bon l'art si l'être est, et se suffit ? « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas », voilà le certain, voici l'incertain : « s'il y a lieu d'écrire. » Les êtres, « dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description », quel sens y a-t-il à composer l'opuscule, si sa fonction est d'« interception », la baigneuse, qui craint d'emporter avec elle son ennui sur la plage, n'acquérant l'ouvrage que pour le « placer entre ses yeux et la mer » ? L'écriture est un jeu insensé, la lecture une pratique désespérée si ni l'une ni l'autre n'ajoutent rien à ce qui se donne fort bien à l'homme sans elles, pire, si elles le masquent. La justification de l'artiste, s'il en est une, ne réside donc pas dans ses facultés d'imitation mais à l'inverse dans le besoin mystérieux d'envisager « la possibilité d'autre chose ». L'art puise dans le rêve ce supplément d'âme qui nous hante et l'insinue dans les êtres au dehors pour permettre à celui qui s'y prête de « saisir les rapports, entre temps, rares ou multiples; d'après quelque état intérieur ». L'esthétique mallarméenne est l'explicitation de cette double visée : « saisir des rapports », à condition que ce ne soit pas de manière arbitraire ou contingente mais avec une nécessité qui s'enracine dans les exigences du Soi.

L'interposition est ainsi la condition d'une correspondance qui, n'étant pas immédiatement visible, ne va pas de soi. Où sont ces rapports : dans l'âme ou dans les choses ? Telle n'est pas la question car, sur ce point, la pensée de Mallarmé flotte. La nature est belle et pourtant l'art est indispensable. La nature est belle mais elle ne contient pas le Soi : tel est peut-être le défaut qui rend l'art indispensable comme moyen de refaire la nature ou plutôt de la figurer de façon à ce qu'elle apparaisse

sous un autre jour, dans une lumière qui soit simultanément perceptible comme celle qui habite l'homme. L'opération esthétique est ainsi d'une extrême complexité, elle superpose plusieurs exigences que l'analyse doit isoler, quoique le poème brille de leur totalité indissociable. On nous pardonnera de tenter de soumettre à une logique et à une succession ce qui fulgure dans le momentané.

Cette même page d'*Étalages* qui s'émerveille sur le fait que la lecture cesse d'être une activité hivernale d'intérieur pour faire maintenant concurrence au contact direct avec la nature identifie le livre et l'éventail qui « cache le site pour rapporter contre les lèvres une muette fleur peinte comme le mot intact et nul de la songerie par les battements approché »¹⁴¹. L'art s'accomplit dans un geste discret, silencieux, presque « nul » de médiation entre la réalité, qu'il ne peut pas ne pas voiler en quelque manière parce que, trop elle-même elle ne nous comble pas sans mesure ou sans interruption, et le rêve à quoi il faut donner l'occasion de rayonner un instant. Entre l'impalpable et le trop tangible, la communication risquerait d'être incomplète s'il n'y avait précisément le geste, à la fois poétique et liturgique, qui assure le passage de l'un à l'autre dans un perpétuel va-et-vient ou qui, dans le meilleur des cas, prodigue le miracle d'une éphémère coïncidence entre le monde extérieur et soi. Le site reste présent mais voilé. La formule est inexacte; c'est la description, le reportage qui voilent : le passage sur l'interposition cité au début de cette section est formel. Le site reste présent mais seulement indiqué. Le mouvement de l'éventail le masque par intermittences et le troue, le fait scintiller dans une visibilité alternative et discontinue, de sorte qu'il reste lui-même tout en autorisant l'intrusion de l'imaginaire. *Les fenêtres*, on le verra, ne disent rien d'autre. Une fleur peinte sur un éventail indique la présence, dans l'artificiel, du naturel métamorphosé par l'art. L'éventail désigne dans l'être la dimension de la légèreté; la fleur est, dans *Crise de vers*, le support matériel choisi par le poète pour évoquer l'évaporation de « la notion pure ». Si l'évènement est le geste même de la figuration, la fleur est son emblème. C'est pourquoi nous devons dire quelques mots des jardins où elle croît et d'où elle est extraite par synecdoque pour figurer sur l'éventail ou dans le poème, de sorte que le prétendu vrai jardin soit aussi le rêvé.

La pose du monde

Barthes a raison de le souligner : l'artiste présent devant ce monde qu'il est impossible de copier dans sa profusion jaillissante, qu'il serait vain de prétendre

141. Resp. *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 647, 645; *Étalages*, OC, p. 374.

mimer, même lorsque l'on se réclame du réalisme le plus intransigeant, adopte une « posture », une attitude à la fois corporelle et mentale que Mallarmé nomme aussi « maintien »¹⁴². On n'échappe pas à la nécessité d'occuper dans l'espace une position à partir de laquelle se définissent le « tracé », le « cadre » de l'œuvre. Ainsi se trouve circonscrite une scène comme lieu d'un double jeu où le rêve vient se superposer à la réalité, un domaine regagné à la virginité, où la littérature inscrit « les caractères initiaux de l'alphabet, dont chaque comme touche subtile correspond à une attitude de Mystère », où elle manifeste « l'évidence des attitudes prosodiques »¹⁴³. Par là sans doute le poète se trouve lui aussi à même, comme le faisait la tragédie classique, de « produire en un milieu nul ou à peu près les grandes poses humaines et comme notre plastique morale. » Yeats est très proche de cette pensée lorsqu'il évoque les fées comme des figures dramatiques de nos états d'âme. Cette convergence met en lumière l'importance du geste premier de la figuration symboliste, qui consiste à découper dans la réalité les frontières d'« un milieu nul ou à peu près », quasi vierge, d'un théâtre fictif dont l'embrasement de la fenêtre donne une approximation dans *Les fenêtres*, ou encore la scène en miniature de la cheminée dans *Crayonné au théâtre*. « Le Théâtre est d'essence supérieure »¹⁴⁴ d'abord parce qu'il réussit à faire advenir un espace privilégié où pourra se produire ensuite un mouvement d'exaltation.

Mallarmé est également fasciné par la peinture, comme en témoigne le fait qu'il pratique le genre des *Médaillons et portraits en pied*, que trois d'entre eux sont consacrés à des peintres, sans parler de l'*Hommage* à Puvis de Chavannes et du *Billet* à Whistler, auxquels s'ajoutent les deux articles sur Manet. Certes sa réflexion théorique s'attache davantage au théâtre, à la musique et à la danse qu'à l'art pictural mais il ne peut pas être tout à fait indifférent que, dans « Las de l'amer repos... », le poète soit figuré par un peintre chinois :

Serein, je vais choisir un jeune paysage
Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.

On notera que l'adjectif « distrait », placé en apposition à la fin du second vers, peut se rapporter aussi bien au sujet « je » qu'au complément « paysage » et que les deux possibilités, simultanément valables, sont également intéressantes. L'un des sens

142. *Plaisir sacré*, OC, p. 389.

143. *Étalages*; *Solennité*, OC, pp. 375, 335.

144. *Le genre ou des modernes*, OC, pp. 319 (citation précédente), 312.

étymologiques de *distraindre* est *séparer*. Le poète-peintre commence par extraire de la réalité l'objet sur lequel il va fixer son attention et il se trouve lui-même dans un état ambigu de présence-absence par lequel, sans s'éloigner véritablement du monde, il cesse cependant d'en être pleinement solidaire. Distraindre, il est un peu ailleurs tout en demeurant là. On retrouve à plusieurs reprises dans les premiers poèmes de George et Yeats ce motif de la distraction, sous les espèces de la griserie et de l'assoupissement, ces états de demi-conscience qui atténuent la présence au monde et la reculent à l'arrière-plan sans toutefois l'abolir complètement.

Retrait, idéalisation, amplification et glorification dans *Prose*

Cette modalité de la distraction n'est pas sans rappeler la septième strophe de la *Prose pour des Esquintes*. Il est indispensable de s'y arrêter, dans la mesure où le poème évoque allusivement la création poétique, dont l'opération se manifeste ici avec une netteté particulière :

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.

Le monde de *Prose*, placé sous le signe de l'« hyperbole » initiale qui, littéralement, le magnifie, est un jardin merveilleux dont le « jeune paysage » de « Las de l'amer repos... » est la préfiguration et dont la « bizarre fleur » peinte par le poète-Chinois semble être directement issue. Gageons que « le site » et la « muette fleur peinte » sur l'éventail évoqué par l'extrait d'*Étalages* cité plus haut ne lui sont pas non plus étrangers. Il convient d'être attentif à l'usage que Mallarmé fait de la synecdoque : la fleur, nous l'avons suggéré, figure la splendeur du jardin où elle croît. Les fleurs évoquées ici subissent deux phénomènes concomitants : une illumination et une séparation qui en redouble une autre, initiale, puisque le vers 21 situe les « jardins » sur une « île ». Dans cet univers que son insularité métaphorique distingue du monde ordinaire sans qu'il en diffère radicalement, la matière se sublime au point de se transformer en esprit. Disons plutôt, car une telle formulation est inexacte : les fleurs conservent leur réalité matérielle mais portent comme un diadème un cerne « lucide », c'est-à-dire à la fois, au sens étymologique, lumineux et, en un sens plus immédiat, doué de clairvoyance, donc spirituel. Sans prétendre que Mallarmé ait

formellement adhéré à ces spéculations, nous serions tenté de renvoyer dès maintenant, bien qu'elle anticipe sur ce qui sera dit au chapitre VI, à une remarque de Yeats :

Louis Lambert is more or less materialistic; all things originate in a substance which is the common element of electricity, heat and light. In the brain the animal transforms it [...] into [...] thought and sense [...]. Though we speak of five senses there is only one, light, for tasting, hearing, smelling are light or sight transformed by different mutations of the substance.¹⁴⁵

Le « lucide contour », visible seulement dans l'espace singulier du poème, vise à figurer une dimension de la chose qui n'est perceptible que par un regard qualifié, capable d'apercevoir, lui-même pure lumière, l'identité essentiellement lumineuse du monde et de l'âme, assimilée ailleurs à la scène de théâtre comme « illuminé fond d'extase »¹⁴⁶. *Prose* serait ainsi la métaphore des réflexions capitales de *Crise de vers* sur l'avènement de « la notion pure » puisque les fleurs tout en gardant leur nature première, voient la matérialité de leur « contour » se dissoudre dans un halo, reculer dans « l'oubli » et, par le même mouvement, resurgir sous des espèces plus diffuses. Sans les faire changer de place, ce halo semble les transférer dans un état autre qui leur confère, comme au théâtre, une « essence supérieure ». La « lacune » que constitue ce halo n'est d'ailleurs pas sans analogies avec une autre barrière fictive, « l'espace vacant, face à la scène : absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage. »¹⁴⁷ Dans les deux cas ce vide, qui apparemment n'est rien, n'en produit pas moins un effet sans commune mesure avec son irréalité. Anticipons sur le chapitre V en nommant cet effet : idéalisation.

L'île sans lieu

Le commentateur de Mallarmé fait une cruelle expérience : *Prose* joue d'un doute soigneusement entretenu sur la nature et la localisation du site, terme auquel il convient d'accorder une attention particulière parce que, comme on aura l'occasion de le vérifier, il est associé dans les *Divagations* au motif de l'Éden. Les difficultés

145. « *Louis Lambert* » I, *Essays and Introductions*, p. 438. Trad., p. 243 : « *Louis Lambert* est une œuvre plus ou moins matérialiste; toutes choses tirent leur origine d'une substance qui est l'élément commun à l'électricité, la chaleur et la lumière. Dans le cerveau, l'animal la transforme en [...] la pensée et le sens [...]. Bien que nous parlions de cinq sens il n'y en a qu'un, la lumière, car le goût, l'ouïe, l'odorat sont la lumière ou la vue transformée par diverses mutations de la substance. »

146. *Solennité*, OC, p. 334.

147. *Catholicisme*, OC, p. 393.

de lecture auxquelles on se heurte dans *Prose* ne sont donc nullement le fait du hasard ou de quelque inavouable malice de la part du poète : la cause en est que le poème requiert un mythe dont les traces sont éparses, dispersées comme les *membra disjecta* de Dionysos. Les fragments de ce mythe ne peuvent être restitués que par la vertu de la synecdoque parce qu'il est impossible de l'appréhender comme une totalité et d'en donner autre chose que de fugitifs aperçus. Il n'a en effet de lieu nulle part sinon dans un univers utopique auquel reporters et géographes sont incapables d'assigner ni un nom ni la moindre position :

L'ère d'autorité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce midi que notre double
Inconscience approfondit

Que, sol des cent iris, son site,
Ils savent s'il a bien été,
Ne porte pas de nom que cite
L'or de la trompette d'Été.

Le système de l'énonciation dans ces deux strophes, avec, si l'on exclut le *nous*, quatre locuteurs non identifiés ou du moins très difficilement identifiables et en tout cas sans certitude absolue : « l'ère d'autorité », « on », « ils », « l'or de la trompette d'Été », est un véritable imbroglio, de sorte qu'il est impossible pour le lecteur de déterminer sans risque d'erreur la responsabilité des énoncés. La seule hypothèse probable est que « l'ère d'autorité » montre du doigt le scoliaste. « Narrer, enseigner, même décrire », cela relève de « l'universel *reportage* ». Il y a une dictature des certitudes : « L'enseignement contraint qui le donne, qui l'accepte »¹⁴⁸. Ne cherchons pas plus loin. La périphrase « ère d'autorité » est à prendre au pied de la lettre : elle vise ceux qui traquent les auteurs, les fauteurs, ceux qui exigent des faits incontestables, une objectivité que le poème s'emploie justement à déjouer. Le texte interdit d'assigner des coupables et cette impossibilité désoriente, suscite une rage de savoir. En quête d'un paradis, le commentateur découvre l'enfer : s'il ne veut pas se discréditer, il doit administrer la preuve de ses talents de limier et donner un nom à

148. Resp. *Crise de vers, Solitude*, OC, pp. 368, 406.

ce que le poète a délibérément refusé de nommer — si ce n'est par la valeur allusive de la synecdoque — à ce dont il n'existe peut-être pas de désignation exacte. Il est voué à confondre le mythe et l'allégorie.

L'éden dévoilé

« On dit » de ce quelque part qu'il « ne porte pas de nom » susceptible d'être claironné. Cela, nous suivons B. Marchal, ne signifie pas que ce quelque part n'ait pas de nom du tout. Il peut avoir un nom resté tu. Il y a apparemment pire : ceux qui prétendent qu'il n'y a pas de nom le font « sans nul motif ». On est aussitôt renvoyé à ses incertitudes : qui porte ce jugement ? Ce peut être « l'ère d'autorité » puisque pour elle à toute chose correspond univoquement un nom et réciproquement : dans la mesure où elle traite le langage comme du numéraire, la supposition d'un quelconque sans nom appartient forcément pour elle au domaine de l'absurde. Ce peut aussi être le poète. Le jugement signifierait alors que la chose a un nom mais que personne ne le connaît, sauf éventuellement, disent les vers 32 à 35 de *Toast funèbre*, le poète lui-même :

Le Maître, par un œil profond, a, sur ses pas,
 Apaisé de l'éden l'inquiète merveille
 Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille
 Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom.

Le paradis perdu est une « inquiète merveille » : il ne tient pas en place et l'on n'arrange rien en lâchant le Nom. Éden : s'il suffisait d'un mot, tout serait dit et le poème alentour existerait en vain. C'est pourtant lui qui est le « mot total, neuf » évoqué à la fin de *Crise de vers*. Entendons que c'est le vers ou le poème, peut-être plusieurs poèmes, peut-être un Livre et non telle ou telle dénomination qui sont le vrai *muthos*. Ce que « la totale arabesque »¹⁴⁹ tente de saisir en se jouant ne saurait demeurer prisonnier d'une appellation contrôlée. Ce qui se joue ici présente bien des analogies avec les impossibilités jadis mises en évidence par la théologie négative. On voit bien l'intérêt de la synecdoque : ne nommer que la fleur, c'est laisser le jardin à l'arrière-plan, c'est l'indiquer sans le cacher mais sans non plus le montrer. C'est le laisser dans le mythe.

149. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 648.

Il semble que cet « or de la trompette d'Été », double métaphore du soleil, qui s'avère impuissant à éclairer le Nom soit justement le meilleur complice de « l'ère d'autorité » car « l'or frappe, maintenant, d'aplomb la race; [...] il décrit sa trajectoire vers l'omnipotence — éclat, l'unique, attardé pour un midi imperturbable. »¹⁵⁰ Mallarmé suggère que même les républiques ne se débarrassent jamais vraiment des rois-soleils, aujourd'hui platement fiduciaires, qui, s'immobilisant au zénith sans connaître la suite normale du déclin, braquent leurs projecteurs. Le langage philosophico-théologico-dogmatico-journalistique et la monnaie, qui en est aux yeux de Mallarmé l'équivalent métaphorique, règnent sans ménager de blancs ou plutôt sans libérer parmi les mailles de leur écriture serrée quelques interstices de ce « mystère » évoqué par *Toast funèbre*. Qu'est-ce que l'été, sinon un « midi imperturbable », un jour trop long sans assez de nuit ? L'éden ne saurait s'en accommoder parce qu'il est « *fictif ou momentané* »¹⁵¹ et sans doute, n'étant pas permanent, n'est-il pas non plus « unique ».

On ne séjourne pas sur la terre promise, on l'entrevoit dans « un éclair... puis la nuit ! »¹⁵². Son nom échappe aux stridences des clairons et à la lumière sans ombre de midi. Il ne se ressaisit que dans le clair-obscur ou dans le miroitement de la synecdoque : cette dernière offre un éclat de la réalité qu'elle indique mais en maintient le tout en retrait. Il est un « site » ou plutôt : il a été un site. On aimerait en savoir plus mais Mallarmé oppose aux curieux une fin de non-recevoir car la structure syntaxique du vers 18 laisse planer un doute : « Ils savent s'il a bien été ». Qui le pronom « ils » désigne-t-il ? Les iris, suggère B. Marchal¹⁵³, et l'on ne saurait évidemment lui donner tort mais il reconnaît lui-même qu'une ambiguïté subsiste car « ils » peut aussi renvoyer à ceux qui se réclament de « l'ère d'autorité ». Le référent « iris » est plus proche mais la nécessité, exprimée implicitement par l'adverbe « bien », d'un savoir à garantir rend tout aussi probable le rappel de cette « autorité » dont la fonction première est de répondre de ce qui l'engage. L'ambiguïté doit donc être maintenue, d'autant plus que la construction *savoir si* ne laisse pas de sonner quelque peu étrangement. Après *savoir* à la forme affirmative, on attendrait plutôt une complétive. La conjonction *si*, marque habituelle de l'interrogation indirecte, invite à lire plutôt : *ne pas savoir* ou *ignorer*. Elle suggère du moins que le poète ne voit aucune certitude dans ce prétendu savoir. Il refuse de le reprendre à son compte

150. *Confrontation*, OC, p. 410.

151. *Crayonné au théâtre*, OC, p. 296. C'est Mallarmé qui souligne.

152. Baudelaire, *À une passante*, v. 9.

153. Cf. *Lecture de Mallarmé*, p. 111, note 14.

comme s'il n'y avait pas de discours assuré ni même possible sur la localisation, voire l'existence de cet endroit qui se trouve en outre reculé dans la fiction d'un passé indéterminé. Le prétendu savoir des reporters n'est qu'incertitude, sinon ignorance, il pèche par excès d'affirmation sur ce qu'il devrait taire : théologie négative, encore. La suite du poème, nous y reviendrons, semble indiquer assez nettement que le poète ne doute pas de l'existence de « ce pays ». Ce qu'il suggère ici, c'est seulement que cette existence ne relève pas des cadres habituels de la connaissance.

Le monde idéal

La fenêtre, par nature translucide, sépare lumineusement comme cette « lacune » qui, dans *Prose*, assure le passage métaphorique de la fleur à la notion pure. C'est aussi, au théâtre, la fonction de la rampe, ainsi que Hugo l'a noté dans la préface de *Ruy Blas*, où il évoque « cette barrière de feu qu'on appelle la rampe du théâtre, et qui sépare le monde réel du monde idéal ». Quant au tableau, nul doute que ce fragment d'espace nettement distingué de ce qui l'environne par le liseré du cadre ne soit le lieu où la lumière, surtout chez les impressionnistes joue librement sur les choses. Les fleurs de *Prose* sont des iris, plus généralement des iridées car il faut tenir compte du « glaïeul » final. Iris, dans la mythologie, est l'arc-en-ciel, la déesse de l'irisation, donc de la peinture, puisqu'elle transforme par son prisme la lumière blanche en un paradis de couleurs chatoyantes. Qu'elle soit en outre messagère des dieux n'est peut-être pas indifférent car cette particularité en fait aussi une figure de l'inspiration. L'iris, c'est encore la partie la plus importante de l'œil, celle qui est colorée et qui laisse passer la lumière, de sorte que la notion pure paraît bien contenir en elle-même la cause de ce qui la rend digne d'être vue : on retrouve les vieilles spéculations sur l'harmonie entre le principe lumineux des choses et celui de l'œil, que Yeats rappelle à propos de *Louis Lambert*, et l'on songe aux pages admirables que Mallarmé a consacrées à Berthe Morisot et à sa peinture. « Tant de clairs tableaux irisés » laissent transparaître « quelque chose [...] d'élyséennement savoureux » parce qu'en eux le peintre fait œuvre d'alchimiste, sublimant toutes choses et les transformant en or, produisant un « spectacle d'enchantement moderne » situé « loin ou dès la croisée qui prépare à l'extérieur »¹⁵⁴. La figure de l'iris est bien l'emblème de la figuration du monde comme simultanément figuration de soi et figuration du divin dans l'espace délimité d'un « milieu nul » parce que

154. *Berthe Morisot*, OC, resp. pp. 533, 535, 536.

matériel du fait des touches de peinture mais en même temps, comme les fleurs de *Prose*, presque purement idéal. Le paradis fait défaut en nous et hors de nous mais il scintille sur la toile.

Hérodiade, être du retranchement par excellence, est

[...] l'enfant, exilée en son cœur précieux
Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux¹⁵⁵

Ce geste de repliement sur soi qui circonscrit l'équivalent d'un espace consacré se retrouve au vers 4 de « Quand l'ombre menaça... », dont le sujet, d'une indétermination insurpassable, est « tel vieux Rêve » : « Il a ployé son aile indubitable en moi ». La même image se rencontre encore à propos du « Livre [...] (superposition des pages comme un coffret, défendant contre le brutal espace une délicatesse reployée infinie et intime de l'être en soi-même) »¹⁵⁶. Sans cesse, le geste est de susciter une enceinte fictive contre ce qui, brutal, n'a pas encore été suffisamment raffiné pour répondre à la subtile intériorité. La réalité est brutalité, c'est le mot, on s'en souvient, employé dans le passage concernant les cloîtres de Cambridge et d'Oxford. Il arrive à Yeats de situer en Arcadie, terre des origines, la scène imaginaire où figurent les dramatiques fées. L'une d'elles, entendant s'approcher des hommes, prévient ses compagnes :

Peace, peace, the earth's a-quake. I hear
Some barbarous, un-feary thing draw near.¹⁵⁷

Chut ! Chut ! la terre trépide. J'entends
S'approcher quelque barbare chose, étrangère aux fées.

L'Arcadie, l'île de *Prose*, les tableaux de Berthe Morisot, la scène du théâtre, l'embrasure de la fenêtre, tous ces lieux ont en commun d'être des espaces de la coupure et, en tant que tels, de produire une idéalisation du monde qui permette sa superposition avec le ciel intérieur de l'âme. Mallarmé est toutefois des trois auteurs

155. « Ouverture ancienne », v. 91-92, OC, p. 43.

156. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 318.

157. *The Island of Statues : An Arcadian Tale*, I, 3, v. 20-21, *Var.*, p. 656.

celui qui se refuse le plus farouchement à situer l'antériorité du rêve édénique dans le temps et l'espace, fussent-ils légendaires et, lorsqu'il évoque les fées, c'est avec toute la distance de l'humour : « Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien. »¹⁵⁸ Le cercle magique, c'est en quoi il est inassignable, se déplace en même temps que la fée et ne subsiste guère après son passage. « Selon une alchimie, — mobilité et illusion » : nous avons, à la fin de l'introduction, souligné l'importance capitale de cette formule de Mallarmé à propos de la peinture de Berthe Morisot.

Le cercle produit une nécessaire rupture dans l'uniformité de l'espace et du temps. Il est magique parce que cette rupture est l'instrument d'une subtile métamorphose dont *Prose* donne une expression métaphorique et qui se rencontre ailleurs sous des modalités différentes. Les considérations qui suivent visent à établir la connexité de ces deux motifs fondateurs de la figuration symboliste. Cette dernière est toujours figuration du divin métaphorique qui repose au fond de soi. Pour atteindre ce résultat, l'art doit d'abord susciter un ciel analogique où le soi divin puisse se produire, scène, tableau, poème, fenêtre qui s'ouvre sur une extériorité-intériorité venant se substituer au vieux Ciel transcendant de la métaphysique; ensuite, l'art doit créer les conditions d'une mise en évidence de l'invisible, par un processus de sublimation ou d'abstraction. En réalité, il n'y a d'ailleurs pas succession mais simultanéité car « le chant jaillit de source innée, antérieure à un concept » et seules les exigences de l'analyse justifient, à l'extrême rigueur, « le démontage impie » de « cette architecture spontanée et magique ». S'il est possible de reconnaître cette double opération chez George et Yeats, au moins au début de sa carrière pour ce qui est du second, ils restent cependant plus ou moins nettement en retrait par rapport à Mallarmé en ce qu'ils ne peuvent s'empêcher d'assigner au divin une présence réelle, alors que le poète français s'ingénie à l'évoquer « vierge de tout, lieu, temps et personne sus »¹⁵⁹. Cette particularité ne se vérifie certes pas toujours dans les premières œuvres mais *Prose* est l'illustration éclatante d'une évolution en ce sens, qu'il convient à présent d'inscrire dans une perspective plus large.

158. *Magie*, OC, p. 400.

159. *Sur Poe, La Musique et les Lettres, Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, resp. pp. 872, 647, 544.

Le poème et la scène, espaces de la rupture

Dès l'antiquité, le langage poétique est mis à l'écart : gratuit, il s'oppose aux visées utilitaires de l'éloquence, qui cherche à entraîner la persuasion, à agir sur le réel. Dans *La critique de la faculté de juger*, Kant retrouve cette distinction¹⁶⁰ et lui confère une portée plus générale. La « finalité sans fin [*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*] »¹⁶¹ devient une caractéristique de l'œuvre d'art en tant que telle. « Le fait général du recours à un autre parler que le natal [...] : renoncez à y voir mieux que l'espèce de solennité avec quoi il fallut s'asseoir à une tâche de caractère unique, elle, différente de tout ce qui allait être la vie. »¹⁶² Sans ramener la pensée des symbolistes à celle de Kant ni se soucier de rechercher des sources ou des influences, ce qui conduit parfois à ne voir dans la littérature qu'inlassables redites, on verra que le rapprochement est fécond.

Le jeune Nietzsche dirige contre l'utilitarisme de la civilisation moderne des traits aussi acérés que les attaques de Mallarmé contre le « reportage », duplication réaliste de ce qui est : le « socratisme », figure du rationalisme bavard, ennemi du langage tacite, non-discursif et intuitif, de la musique, « c'est le journalisme d'aujourd'hui »¹⁶³. Les deux auteurs défendent ainsi le droit de l'imagination à « rêver autre chose »¹⁶⁴, par quoi l'homme s'accomplit pleinement. C'est pourquoi ni l'un ni l'autre ne conçoivent l'art sans un certain retranchement, comme en témoignent les considérations de Mallarmé sur la place de « la fiction proprement dite ou le récit, imaginaire » dans le journal et sur ce qu'il évoque comme « un encanaillement du format sacré, le volume, à notre gaz »¹⁶⁵.

Adoptant une perspective très semblable, Nietzsche loue Schiller d'avoir vu dans le chœur « comme un mur vivant dont s'entoure la tragédie pour s'isoler totalement du monde réel [*um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen*], et, par là, préserver son espace idéal et sa liberté poétique ». Cette conception a le mérite, aux yeux de Nietzsche, de constituer une contestation radicale de « la notion triviale du

160. Cf. T. Todorov, *Théories du symbole*, resp. pp. 64-67, en ce qui concerne les Anciens, et 80-81, s'agissant de Kant.

161. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, erster Teil, erster Abschnitt, erstes Buch : « Analytik des Schönen », § 15, p. 105.

162. Mallarmé, *Beckford*, OC, p. 552.

163. *Socrate et la tragédie*, trad., p. 288.

164. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, OC, p. 293.

165. *Étalages*, OC, pp. 376-377.

naturel [*den gemeinen Begriff des Natürlichen*] », telle qu'elle règne dans l'esthétique du XIX^e siècle.

La disposition du théâtre grec, selon le jeune philosophe, avait pour fonction de permettre au spectateur de concentrer son attention sur la scène, en oubliant complètement [*« übersehen »*] la totalité de la société environnante [*« die gesamte Culturwelt »*]. C'est pourquoi Nietzsche reproche à Euripide d'avoir précipité la fin de la tragédie en y introduisant « l'homme de tous les jours [*der Mensch des alltäglichen Lebens*] », c'est-à-dire « les messieurs qu'ordinairement nous paraissions »¹⁶⁶, et en se sentant tenu de « mettre en scène la vie quotidienne [*die Alltäglichkeit*] ». Ainsi condamne-t-il une fois de plus et sans appel la propension moderne à « un naturalisme tout à fait contraire à l'art [*naturalistische und unkünstlerische*] »¹⁶⁷, en lui opposant, dans un geste donné « comme rupture franche »¹⁶⁸ vis-à-vis de l'espace et du temps banals, l'exigence d'un décalage de l'esthétique pour installer l'art dans un domaine superlatif, valorisé par une différence délibérément affichée.

La fête de l'art ouvre une parenthèse dans le temps

Si les symbolistes s'inscrivent dans la tradition romantique, qui exige un retrait, une réserve de l'art par rapport à une existence quotidienne vécue, à la limite, comme une souillure métaphorique, cette exigence de séparation ne se confond nullement avec un instinct impérieux de la fuite car il n'est point de lieu où se dérober au monde et à la communauté des hommes : la nature n'est plus perçue, à la manière des romantiques, héritiers de Rousseau, comme l'antidote radical contre une société pervertie et la transcendance des religions a perdu de son crédit. Last but not least, l'imaginaire symboliste repose moins sur la disjonction absolue que sur la démarcation. Encore celle-ci n'est-elle momentanément admise que pour conduire à de nouveaux enchevêtrements.

Cela pourrait expliquer que les symbolistes se soient emparés de la catégorie complexe, ambiguë et essentiellement volatile du sacré pour lui assigner, au moins métaphoriquement, les fonctions convergentes de la séparation et de l'idéalisation. L'opposition du sacré et du profane doit être comprise chez eux comme une structure de contrastes métaphoriques, indépendante des éléments concrets qui la constituent,

166. Mallarmé, *De même*, OC, p. 395.

167. *La naissance de la tragédie*, §§ 7, 8, 11, 12, trad., pp. 54, 58-59, 73, 74, 80. Texte original, pp. 54, 59, 76, 77, 85.

168. Mallarmé, *Cantique de saint Jean*, v. 13, OC, p. 49.

comme une transposition de la caractéristique essentielle du mythe et de l'organisation des sociétés traditionnelles, où toute réalité se définit par son rapport positif ou négatif avec le domaine protéiforme et omniprésent du sacré¹⁶⁹. *Plaisir sacré* retient ainsi le moment privilégié d'une « ouverture ». Ce qui commence n'est pas seulement la symphonie : il s'agit d'une inauguration, d'une cérémonie qui vise à consacrer un espace et une période. Le début de la saison, climatique et musicale — nature et société, par la grâce de la métonymie, se superposent — coïncide avec la « rentrée » et confère à cette dernière sa teneur particulière : « La note maintenant d'une rentrée de capitale est donnée par l'ouverture des concerts. »¹⁷⁰ Une époque, distinguée dans la continuité de la durée indéfinie, acquiert son arôme propre et revient, cyclique, car c'est le « même spectacle chaque saison ».

On reconnaîtra ici les caractéristiques essentielles du temps sacré, analysées notamment par Mircea Eliade. Mallarmé cherche dans la liturgie un modèle possible pour « les fêtes futures », qui, précise-t-il, seront « tributaires, d'abord, du loisir dominical »¹⁷¹. Il est significatif que ce mot de *fête* apparaisse souvent sous sa plume pour désigner l'œuvre d'art telle qu'il la rêve, même s'il ne l'imagine pas strictement sous la forme d'un spectacle. « À la vie régulière, occupée aux travaux quotidiens, paisible », écrit Caillois, « s'oppose l'effervescence de la fête. » Le fait que celle-ci constitue un moment de vie intense, « tranchant si violemment sur les menus soucis de l'existence quotidienne », explique qu'elle « apparaisse à l'individu comme un autre monde, où il se sent soutenu et transformé par des forces qui le dépassent. »

« L'illustration capitale que les fêtes fournissaient en face des jours ouvrables, à la distinction du sacré et du profane » explique le souhait de Mallarmé de conférer à toute production esthétique l'aura propre au dimanche : « la fête est souvent tenue pour le règne même du sacré. Le jour de fête, le simple dimanche est d'abord un temps consacré au divin »¹⁷². C'est pourquoi l'art doit emprunter à l'organisation religieuse de la société, fût-elle périmée ou parce qu'elle est périmée, ses structures fondamentales. La fête, le sacré, sont dans l'existence le sel de l'exception car ce qu'évoque d'emblée « le mot mystérieux de fête », c'est « le caractère frénal d'exception à la misère quotidienne »¹⁷³ qu'apporte la cérémonie. Ainsi la grandeur des prolétaires réside-t-elle dans un sens instinctif du sacré manifesté par l'ivresse,

169. Cf. R. Caillois, *L'homme et le sacré*, notamment pp. 87 et 123.

170. OC, p. 388.

171. *Catholicisme*, OC, p. 392.

172. R. Caillois, *L'homme et le sacré*, resp. pp. 131, 132.

173. *La déclaration foraine*, OC, p. 280.

qui attire la sympathie du poète : « Ils réservent, honorablement, sans témoigner de ce que c'est ni que s'éclaire cette fête, la part du sacré dans l'existence, par un arrêt, l'attente et le momentané suicide. »¹⁷⁴ Il est significatif que la parenthèse de la fête et du sacré soit métaphoriquement assimilée à la mort qui reste encore, au moins symboliquement, le moyen le plus efficace, Axël le sait¹⁷⁵, aussi bien que le sage Silène de Nietzsche, de cesser de déroger, d'échapper aux corvées de l'existence, aux déplorables conséquences de ces fatalités auxquelles la religion officielle assigne l'origine mythique du péché originel : « Le suicide ou abstention, ne rien faire, pourquoi ? »¹⁷⁶ Il y a là une « attente », une manière de « halte surnaturelle » qui vient ponctuer le trantran, interrompre pour un temps le cours du temps comme les intrusions imprévisibles de Villiers, « ce candidat à toute majesté survivante », « roi spirituel » qui, « avec une impulsion [...] surnaturelle », se contentant d'apparaître, « apportait une fête »¹⁷⁷.

La parenthèse du sacré, condition d'une fuite fictive

Chez les symbolistes se manifeste avec une régularité insistante, présente sous des modalités diverses mais toujours assez nettement perceptible, la nécessité intérieure d'une différence entre deux mondes ou plutôt entre deux aspects, à la fois contradictoires et complémentaires, voire superposés, d'une même réalité, qui peuvent être envisagés, à condition d'entendre ces catégories en un sens analogique ou métaphorique, c'est-à-dire comme instruments de « transposition », sous l'angle du sacré et du profane, du pur et de l'impur, de la majesté — la *dignitas* de l'ordinaire de la messe — et de la chute, de l'intégrité et de la souillure, du paradis et de l'enfer, qui rendent ainsi possible la double opération, déjà signalée, de la soustraction et de la glorification.

Se trouve ainsi transposée l'intuition religieuse qu'une métamorphose du monde et de l'homme est possible et nécessaire, qu'un être radicalement nouveau est susceptible d'advenir, non pas différé dans l'au-delà eschatologique ou dans l'hypothétique existence *post mortem* de la religion officielle mais ici et maintenant, dans le jaillissement originaire de l'activité esthétique. C'est sans doute la raison pour laquelle les symbolistes sont si enclins à emprunter le vocabulaire des

174. *Conflit*, OC, p. 359.

175. « Vivre ? Les serviteurs feront cela pour nous. » VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Axël*, quatrième partie, II, scène V, éd. de la Pléiade, vol. 2, p. 672. Cf. *La naissance de la tragédie*, § 3.

176. *L'action restreinte*, OC, p. 372.

177. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, resp. pp. 489, 495, 494.

traditions, notamment initiatiques, qui enseignent les voies d'une identification, *hic et nunc*, de l'humain et du divin. Quand Nietzsche rêve du surhomme, Mallarmé tente d'instaurer l'âme dans une improbable virginité se définissant par l'exclusion presque — il y a toujours un « sauf que » — complète de ce qui est, à travers l'opération dépersonnalisante et dématérialisante du poème, semblable à celle que suppose secrètement la liturgie. Ce projet apparaît comme une extraordinaire tentative pour prolonger les impulsions les plus profondes du romantisme malgré l'impossibilité d'assumer le dualisme métaphysique où elles s'épanouissaient.

L'œuvre de Baudelaire, bien qu'elle soit encore tout imprégnée d'aspirations propres au romantisme, amorce déjà le mouvement de sa relève : elle essaie systématiquement les divers instruments de la fuite mais, comme le faune avec sa « maligne Syrinx »¹⁷⁸, sollicite surtout ceux qui permettent de se décaler, dans la direction de l'intériorité, en restant, quant au dehors, sur place. Baudelaire passe au-delà du romantisme par sa conclusion que, même dans la mort, la fuite est à la fois impossible et vaine, en tant que quête désespérée d'une nouveauté qui ne vient pas : « La toile était levée et j'attendais encore », dit *Le rêve d'un curieux*. Le rituel poétique des symbolistes retrouve la fonction assumée par certains poèmes de Baudelaire : offrir les conditions d'une fuite qui n'en soit pas une, parce que purement imaginaire ou fictive. Encore le mot fuite devrait-il être nuancé : il faut le comprendre à la fois comme un retrait dans l'intériorité et une opération qui métamorphose le monde, de sorte que parvienne à briller en lui, au moins par éclats, la pure lumière du Soi.

Le tournant des *Fenêtres* : ailleurs est ici

Les premiers poèmes de Mallarmé mettent en scène le désir effréné de s'échapper : c'est le cas des *Fenêtres* et de *Brise marine*¹⁷⁹. Comme « Las de l'amer repos... », ils expriment la lassitude et le dégoût de vivre; ils reposent de façon analogue sur une antithèse constitutive entre un monde quotidien dévalorisé et un ailleurs sublimé. L'illusion du départ n'en est pas moins implicitement dénoncée dans les deux poèmes puisqu'ils s'achèvent, le premier sur l'image d'une chute, le second sur celle de « naufrages », après avoir ironisé sur « un Ennui » qui « croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs ». Malgré cette évidente communauté d'inspiration, on peut relever plusieurs différences essentielles. *Brise marine* inclut la

178. Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*, v. 52-53, OC, p. 51.

179. OC, resp. pp. 32, 38.

poésie elle-même dans l'ensemble des mornes activités qui remplissent la vie quotidienne alors que *Les fenêtres* figurent métaphoriquement l'art comme une frontière qui sépare l'en-deçà fangeux de l'au-delà glorieux et inaccessible : l'écriture, même si elle ne rend pas encore tout à fait vaine l'hypothèse d'un ailleurs qui lui soit extérieur, cesse en tant qu'instrument de « mysticité », de participer de la malédiction quotidienne et devient au contraire un moyen privilégié de lui échapper. Si le poète rêve encore « d'enfoncer le cristal », comme si autre chose pouvait se cacher derrière cette paroi qui en est à peine une, le poème suggère qu'il n'y a rien de l'autre côté de la vie et de la poésie pour soutenir les « deux ailes sans plume » de l'ange déchu.

Enfin, *Brise marine* relègue l'ivresse au sein d'une « exotique nature », alors que, dans *Les fenêtres*, le pitoyable rebut d'humanité qui est évoqué parvient à reconquérir à l'endroit même où il se trouve, par le biais de la paronomase typiquement baudelairienne *vivre ivre*, une dimension plénière de l'existence et du monde : « Ivre, il vit ». Il n'est donc peut-être pas exagéré d'affirmer que, dans *Les fenêtres*, Apollon et Dionysos, conformément à la fonction que leur assigne Nietzsche, sont conjointement à l'œuvre pour transfigurer, *verklären*, la vie et le monde et transformer ainsi l'enfer terrestre des romantiques en un jardin d'Éden. « L'homme en effet atteint la volupté d'exister [*das Wonnegefühl des Daseins*] dans deux états, le rêve et l'ivresse [*Rausch*]. »¹⁸⁰

Ensemble, l'enfer et le paradis

C'est pourquoi non seulement l'impossibilité de traverser la frontière de l'art ne saurait apparaître comme une véritable catastrophe mais elle constitue à l'inverse une garantie contre le désastre auquel conduirait la tentative d'une fuite hors du monde : « Ici-bas est maître », certes, et le poète, dans un mouvement qui doit encore sans doute quelque chose au romantisme, cherche à s'affranchir de son emprise mais « la vitre » ou « le cristal » qui l'en empêchent, comme les « carreaux » dans la première partie du poème, cessant d'être aussi bien la transparence que l'obstacle, deviennent l'écran presque immatériel où se déploie miraculeusement la vision du rêve et de l'imaginaire, lieu incertain d'un phénomène lui-même improbable, auquel, en tant que projection fantasmatique, on peut assigner un statut de fiction à la fois intérieure et extérieure, la fenêtre se situant exactement à la jonction du dedans et du dehors.

180. *La vision dionysiaque du monde*, § 1, trad., p. 289. Texte original, p. 553. C'est Nietzsche qui souligne.

Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,
 Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
 Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
 En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
 Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir !

C'est, semble-t-il, dans l'intervalle étroit de la fenêtre que se décide le sens du poème, là où ici-bas se confond avec là-haut, en-deçà avec au-delà, préfiguration sans doute déjà, quant au monde, « aussi loin qu'un endroit fusionne avec au delà », de « quelque point dernier qui le sacre »¹⁸¹, de ces seuils, spatiaux ou temporels, plus ou moins impalpables, qui fascinent les symbolistes. Derrière la vitre scintille « l'éternité », comme aux confins de l'espace les parages d'un ciel — d'un Ciel ? — autre que le terrestre, éternité et Ciel tous deux également métaphoriques, tous deux également à portée de geste, homogènes à notre réel et aussi indéfiniment lointains mais rapprochés par le biais de leur *analogon*, « le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers »¹⁸².

La tension constitutive de la poésie mallarméenne est déjà présente dans *Les fenêtres*. Le poème hérite de Baudelaire moins une rhétorique convenue visant à dévaloriser l'existence, qui est sans doute l'aspect le plus superficiel et, par ses origines chrétiennes et romantiques, le moins original du spleen, que cette merveilleuse ambiguïté qui fait la poésie et dont Baudelaire est un artisan de tout premier ordre. L'antithèse qui écartèle *La chambre double* suggère que l'existence participe successivement mais également du paradis et de l'enfer et le jeune Nietzsche, qui voyait en l'Un originaire la contradiction suprême de la jouissance et de la douleur, aurait pu souscrire à cette figuration contrastée. Le même lieu, le même objet, par le biais de l'écriture, d'un art qui sollicite d'abord le rêve transfigurateur puis le cauchemar, apparaît sous des aspects radicalement opposés, phénomène fréquent chez le poète, soit d'un texte à l'autre soit, parfois, en l'espace restreint du même texte. Le « confiteor » de l'artiste — la métaphore religieuse indique que l'on n'est pas encore par delà le bien et le mal — opère ainsi un retournement saisissant : au « délice » d'abord procuré par la contemplation de la nature se substitue « une souffrance positive » à laquelle semble participer « la

181. « Un coup de dés... », OC, pp. 476-477.

182. *Solennité*, OC, p. 334.

mélodie monotone de la houle ». De même, dans *La vie antérieure*, « les houles, en roulant les images des cieux » ne sont sans doute pas étrangères au « secret douloureux » du dernier vers, qui, l'assonance en [o] de « monotone », mot heureusement motivé, et la paronomase « h[oul]es-[roul]ant-d[oul]-[our]eux » le suggèrent, est à chercher du côté de la répétition et de l'ennui. Ici-bas et au-delà, enfer et paradis, alternent, se succèdent, se confondent : la réduction de tout dualisme a commencé.

La genèse du ciel métaphorique

Les aveugles semblent distinguer le ciel visible d'un Ciel auquel la majuscule confère la dimension métaphysique de l'invisibilité et où serait à chercher cet obscur objet du désir figuré par les « chimères absentes » de *Bohémiens en voyage*. Le poème s'ingénie toutefois à insinuer un doute sur la validité de la distinction en faisant redescendre le lecteur des hauteurs que désignent des yeux éteints vers « les pavés » hantés par le poète : le Ciel du dernier vers pourrait être aussi vide que les « globes ténébreux » des aveugles et que le « noir illimité », à la fois intérieur et extérieur, qu'ils traversent.

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel. [...]

Le mythe de l'aveugle voyant n'éblouit pas Baudelaire par son évidence et l'on ne sait s'il faut mettre l'accent sur l'adjectif « illimité », qui renverrait l'infini du désir dans l'au-delà, ou sur le « noir » substantivé qui évoque assez nettement la mort et le néant : « Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ? »

Mallarmé poursuit ce mouvement baudelairien de réduction du vieux dualisme idéaliste, sans cependant l'achever. Il fait à Cannes une expérience de ce qui est peut-être le « ciel antérieur » évoqué par la seconde partie des *Fenêtres*, et la résume en

ces termes à l'intention de Cazalis : « que ce ciel terrestre est divin ! »¹⁸³ L'adjectif doit être compris comme s'appliquant à un objet qui procure une félicité extraordinaire. Il n'y a pas à chercher le paradis ailleurs que sur terre, conclut B. Marchal. Disons plutôt, car la nuance n'est pas négligeable : il n'y a de Ciel que le ciel, métaphorique et vu par le regard poétique. L'identification du sujet, « ciel terrestre », et de l'attribut, « divin », a la même fonction que celle du ciel et du Ciel dans *Les aveugles* mais elle produit en outre l'effet accessoire de faire porter l'accent sur le ciel, non sur la terre car Mallarmé ne retient pas de Cannes l'« ici-bas » mais la pureté de l'azur. De plus, le jugement ou la métaphore présupposent une distinction du « terrestre » et du « divin » avant de l'annuler. Enfin, en attribuant l'adjectif au ciel et non à la terre, dont il aurait pu se contenter de dire qu'elle est divine, Mallarmé remotive le sens figuré de « divin » dans l'expression : depuis toujours, le ciel est effectivement tenu pour le lieu du divin. La métaphore de l'athée rejoint ainsi celle du croyant qui désigne Dieu comme le « Très-Haut » et produit le même genre d'ambiguïté puisqu'elle situe la divinité dans l'espace. Dans les deux cas, métaphorique, le divin demeure. Mallarmé, en accolant « terrestre » et « divin » juxtapose les deux adjectifs de sorte que leurs référents se superposent. Il fait descendre le ciel sur la terre mais, dans le même geste, il exhausse la terre vers le ciel. Trop de lectures unilatérales ne veulent voir que l'un de ces deux mouvements solidaires.

Si le paradis était sur la terre des géographes et des reporters, à quoi bon l'art ? Nous retrouvons notre question première : à quoi bon une fleur peinte sur un éventail, à quoi bon l'opuscule, entre l'œil et la mer, à quoi bon la scène et le tableau ? Le paradis n'est pas sur terre mais au ciel, dans ce ciel métaphorique que propage le vers et qu'il insinue dans l'âme. Le paradis n'est pas sur la terre, il est dans cette façon singulière de la regarder dont la poésie tente de désigner le secret en donnant aux jardins figure nouvelle. L'hyperbole idéalisante de *Prose* est dans le regard ; elle est aussi dans la mémoire énigmatique évoquée par le premier vers du poème. Voir l'éden ou le ciel sur la terre suppose une prodigieuse régression vers l'origine qui excède les capacités de la mémoire ordinaire. Le regard du poète, dans un geste liturgique qui réactualise le jaillissement premier du monde, fait advenir une enfance rêvée de la terre.

183. Lettre du 28 avril 1866, *Correspondance*, p. 300. Cf. *La religion de Mallarmé*, pp. 58-64.

CHAPITRE IV

VERS UNE ENFANCE RADIEUSE

Du rêve à la réalité : le sentiment tragique d'une chute

Mallarmé, sa méditation esthétique en témoigne, a attaché un grand prix aux gestes de la liturgie. Sans doute a-t-il eu très tôt conscience de leur signification. La prière de l'Offertoire citée plus haut met en évidence la fonction du sacrifice eucharistique : redresser régulièrement les conséquences de la chute en renouvelant périodiquement le sacrifice du Christ, auquel le christianisme prête la vertu de restaurer la nature humaine dans sa noblesse originelle. Le motif de la chute est nettement perceptible dans la première partie des *Fenêtres*, qui multiplie les allusions à la décrépitude et à la déchéance physique. Cette dernière, la comparaison qui structure le poème le suggère, est la représentation allégorique du sentiment d'une dégradation que la seconde partie associe à une existence qui répugne au poète. Dans la première partie, l'appareil liturgique opposé par le catholicisme aux conséquences du péché : « encens », « crucifix », « saintes huiles » apparaît toutefois inefficace et ne fait même qu'aggraver l'accablement du malade. Dans la seconde partie et déjà dans la première, à travers la vitre qui le figure, l'art se substitue aux rites religieux impuissants et prend leur relève. Alors seulement triomphe la vertu purificatrice de la « mysticité » esthétique qui s'est substituée à la religion dans la résistance contre l'usure quotidienne :

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
 — Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
 À renaître, portant mon rêve en diadème,
 Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !

Les outrances de l'expression qui caractérisent *Les fenêtres* aussi bien que les *Hérésies artistiques* ont certes fait long feu mais on aurait tort d'en tirer prétexte pour sous-estimer la pérennité et les effets de la « transposition » mallarméenne. Mallarmé ne cesse de se faire toujours plus allusif, non pas, on ne le répétera jamais assez, en vue de se rendre sans cesse plus incompréhensible mais pour ressaisir les schèmes ou les structures du mythe et de la liturgie au plus près de leur signification pure, indépendamment de leurs contingences historiques : il ne croit pas au mythe de la chute mais, le soustrayant à son origine et à ses attributs religieux, il le désigne comme la métaphore d'une loi fondamentale de l'existence. Celle-ci refuse à l'homme les accomplissements qu'il entrevoit mais dont il ne parvient pas à jouir effectivement parce que le décalage est impossible à combler entre le rêve et les réalisations décevantes auxquels il aboutit lorsque l'on tente de l'incarner dans le monde.

Dès lors, le drame d'Hamlet « semble le spectacle même pourquoi existent la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'elle défend, car il n'est point d'autre sujet, sachez bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur. »¹⁸⁴ Tandis que chez Hegel et pour toutes les formes d'optimisme philosophique auxquelles Nietzsche oppose la pensée tragique¹⁸⁵, le dedans parvient à l'achèvement de soi en s'extériorisant, Mallarmé voit dans ce processus un déclin. Nous n'en voudrions pour preuve que deux passages déjà cités, le premier à propos de l'Académie française : « chue en le réel, encore ordonnerait-elle, envers les siens, par l'étrangeté et leur recul, quelque religion. » Le second concerne une idée que le poète tente d'exprimer en réponse à la question d'un journaliste, « verbiage devenu tel pour peu qu'on l'expose, de persuasif, songeur et vrai quand on se le confie bas. »¹⁸⁶ Ces deux textes datant de 1895 ne doivent pas être lus dans une perspective platonicienne, bien qu'on puisse s'y tromper à première

184. *Hamlet*, OC, p. 300.

185. Rappelons qu'avec la nouvelle édition de 1886, le sous-titre de *La naissance de la tragédie* devient : « héliénité et pessimisme ».

186. *Sauvegarde, Solitude*, OC, pp. 417, 407.

vue. L'expression « chue en le réel » assimile la réalité au déchu, la référence étant évidemment non pas le monde transcendant des Idées mais celui, tout intérieur, du désir et de l'imaginaire. Tenter de traduire le songe, de l'exposer, c'est d'avance se vouer à le trahir dans un vain bavardage. La poésie n'échappe pas à cette loi mais c'est elle qui parvient le mieux à la contourner. Elle ouvre dans la réalité la parenthèse du rêve, « espace doré », équivalent de cet éden provisoire dont l'accès est défendu au théâtre par la barrière fulgurante de la rampe. Tacite, fuyant le bavardage, elle accomplit les rites, les gestes qui tenteront d'annuler la distance entre le rêve et la réalité. Ceux-ci sont de deux ordres : de purification et de consécration. Il est clair que ces deux termes ne conviennent pas à cause de leur appartenance au domaine de la religion. Au risque de paraître rabâcher, nous redisons qu'ils doivent être tenus pour des métaphores. En réassignant à sa détermination religieuse le mouvement pur que Mallarmé emprunte au mythe et à la liturgie qui le joue, on défait la trame poétique à laquelle le poète a travaillé. Ce « démontage impie », c'est le destin et la malédiction du commentaire. Aux deux métaphores religieuses on peut ajouter celle de l'alchimie, l'art de sublimer et de purifier le réel par sa transformation en or. La signification de cette métaphore apparaîtra au chapitre suivant.

La fête annule les conséquences de la chute

Réservez aussi pour plus tard la métaphore de la consécration et revenons sur la citation de *Sauvegarde*, où il apparaît que le meilleur antidote contre la chute est non seulement le retrait mais, plus précisément, le « recul ». La récurrence de ce motif chez Mallarmé, à propos de Villiers et de Poe notamment, interdit au commentateur de le négliger. Le mythe participe nécessairement du recul, d'un recul qui ne saurait être borné. C'est la raison pour laquelle Wagner n'a pas su créer de véritables mythes mais s'est contenté de ressusciter des légendes. Ses opéras, grâce à la mise en scène et surtout à la musique, parviennent certes à confiner le héros « dans un lointain » mais, s'il apparaît « reculé ainsi à des commencements », si le spectateur se trouve bien « devant des mythes qui n'ont presque jamais été, tant leur instinctif passé se fond », le jugement de Mallarmé reste réservé. « Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source. »¹⁸⁷ Cette dernière métaphore s'éclaire d'un passage où le poète évoque sa « source ou âme » et d'un autre où il déclare que « l'homme

187. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, p. 544.

est la source qu'il cherche »¹⁸⁸. Cette source, « le pur de nous-mêmes », échappe à toute détermination et se trouve non dans la direction du passé mais, on l'a vu, dans celle de l'intériorité, que la religion trahit dans ses représentations dogmatiques incapables de restituer la Divinité au Soi originaire. Le « passé », comme le souvenir, Mallarmé le rappelle à propos de Wagner, ne saurait être autre qu'« instinctif ». Le poète doit, pour éviter le travers religieux et wagnérien, inventer des mythes purs dans un jaillissement créateur qui coïncide avec la source en lui et non se contenter d'exhumer des productions anciennes qui ne sont plus adaptées à la mentalité moderne et qui sont incapables de figurer le Soi dans sa toute virginité. Il est probable que Mallarmé a rêvé de tels mythes pour son Livre et qu'il n'est jamais parvenu à leur donner vie. Si l'on s'en tient aux *Poésies*, il n'est pas impossible d'y trouver des traces de cette tentative. C'est à cet examen qu'il convient à présent de se livrer, en tentant de préciser dans quel mesure le geste liturgique permet de pointer vers le mythe sans en imposer la présence massive mais en le suggérant dans l'évanescence d'une esquisse presque silencieuse.

L'œuvre d'art, comme la fête, est saisie de l'originaire dans le mythe pour raviver symboliquement et provisoirement une réalité que l'artiste, intérieurement, voit plus éclatante. « La fête se présente [...] comme une actualisation des premiers temps de l'univers » tandis que les rituels périodiques de purification « ne servent qu'à enterrer un passé croulant et encrassé, *qui a fait son temps*, et qui doit céder sa place à un monde vierge dont la fête est destinée à forcer l'avènement. » Elle est ainsi « ouverture sur le Grand Temps » du mythe, expression qui, chez certains peuples, désigne aussi le rêve, et elle « assume la fonction de régénérer le monde réel »¹⁸⁹. Cela est aujourd'hui bien connu¹⁹⁰. Mallarmé le sait, qui rêve l'œuvre d'art à travers la métaphore de la fête ou de la cérémonie. De la première à la seconde partie des *Fenêtres*, on passe du soir au « matin chaste », du coucher du soleil à un lever qui annonce un jour nouveau, peut-être « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ». L'art, en tant que « mysticité », ne peut éviter de nous ramener vers une origine aurorale où l'homme, comme le monde, est « jeune encore et vierge de désastres »¹⁹¹. Nous reviendrons sur cette obsession de la chasteté, que nous avons déjà rencontrée, et sur celle de la virginité. Retenons seulement la conjonction de la fête, du rêve et du mythe qui se dessine déjà dans *Les fenêtres*, avec cette image d'un « ciel antérieur »

188. *Le genre ou des modernes*, *Conflit*, OC, pp. 218, 355.

189. R. Caillois, *L'homme et le sacré*, resp. pp. 136, 142, 137, 143. C'est Caillois qui souligne.

190. Cf. M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, chapitre XI et *Le mythe de l'éternel retour*.

191. *Les fleurs*, v. 4, OC, p. 33.

où le poète soit « ange » vrai et non la dérisoire caricature évoquée dans l'avant-dernier vers, où le monde soit aussi resplendissant que dans la vision de la cinquième strophe, c'est-à-dire ramené à sa source, refiguré selon les exigences du rêve en soi.

Le monde identifié à la splendeur originaire en soi

Mallarmé, se réjouissant que, dans les journaux, le roman-feuilleton « déloge l'article de fonds, ou d'actualité », y voit un signe « qu'aujourd'hui n'est seulement le remplaçant d'hier, présageant demain, mais sort du temps, comme général, avec une intégrité lavée ou neuve. »¹⁹² L'expression « sort du temps », qui confirme la nécessité, pour l'artiste enraciné dans l'imaginaire ou la fiction, de se soustraire à l'actualité immédiate, suggère que Mallarmé, en 1892, n'est pas étranger au pressentiment, non théorisé, d'une certaine forme d'éternité, évoquée ici comme une échappée temporelle, rendue possible par la grande lessive de printemps, liturgique et poétique, qu'opère la fiction. On a déjà eu un aperçu de cette sortie pour coïncider avec le Soi originaire, au chapitre II, dans l'extrait de *Solitude* où, en 1895, Mallarmé associe « l'éternel » à la métaphore de l'âme comme source. L'œuvre d'art fait advenir un présent « général », c'est-à-dire typique, comme le mythe. Anticipons sur le chapitre VII en indiquant que la forme d'abstraction généralisante qui est ici suggérée apparaît comme la condition nécessaire pour conquérir une « intégrité » qui est aussi une virginité. La réalité n'est pas complète; la réalité n'est pas pure. La conscience de ce double manque engendre le geste poétique et liturgique qui, par la grâce de l'imagination, restitue ce qui fait défaut.

Les fenêtres, dans l'« espace doré » et éthéré de la vitre, produisent un effet de dématérialisation purifiante et font advenir un monde extérieur nouveau, autre et le même. Par un phénomène de surimpression, vient s'y superposer l'univers, immatériel et lumineux, du souvenir et du rêve, desquels il participe également, dans l'alchimie d'un soleil couchant qui opère la transsubstantiation de tous les êtres en « or », de sorte qu'ils paraissent rayonner d'un éclat interne : « carreaux d'or », « soir » qui « saigne », « horizon de lumière gorgé », « galères d'or », « fleuve de pourpre ». Le poème remplit ainsi la fonction liturgique de « lavage dominical de la banalité »¹⁹³, dont on notera qu'elle est aussi celle de la musique, Mallarmé évoquant ailleurs « le lavage à grande eau musical du Temple »¹⁹⁴. Il n'y a pas lieu de s'en

192. *Étalages*, OC, p. 376.

193. *Plaisir sacré*, OC, p. 390.

194. *Parenthèse*, OC, p. 322.

étonner : *Plaisir sacré* met en lumière la dimension liturgique des concerts dominicaux, que le poète érige en substituts de la messe. Les fenêtres idéales de l'art opèrent pareillement, grâce à « leur verre, lavé d'éternelles rosées, » eau lustrale que viennent rencontrer les rayons du soleil. Le banal, séparé dans un espace circonscrit, est purifié par le geste rituel et restauré dans son poli resplendissant, dans l'éclat de la lumière qui l'habite et dont celle du soleil est la figuration extérieure, comme habite en le poète le principe solaire de l'imagination, source éternellement jaillissante. Ce mariage oxymorique de l'eau et du feu qui contribue perceptiblement au décor de *L'après-midi d'un faune*, George le noue dans le tréfonds de l'intimité humaine, comme « Geheimste quelle innerlichster brand¹⁹⁵, source la plus occulte, feu le plus intime ».

Ce n'est donc pas par hasard que la magie de la synecdoque fait de Manet un faune, avec son « ingénuité virile de chèvre-pied »¹⁹⁶ car le faune, comme « le satyre, [...] est né de la nostalgie de l'origine et de l'état de nature [*einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht*] »¹⁹⁷. Le peintre, se saisissant de la toile d'abord vierge, y instaure un site où vient, comme sur la scène du théâtre, s'inscrire le mythe d'un monde originel que n'est pas encore venue troubler l'usure de la réalité quotidienne, en « un milieu de sublime nature [...] dont il restait beau et point sacrilège de suggérer la splendeur »¹⁹⁸. Ce n'est donc sans doute pas non plus par hasard que Mallarmé écrit à Manet son admiration pour les *Confessions* de Rousseau¹⁹⁹, le premier à chercher dans la nature, loin des déviations de la société, une coïncidence avec l'intériorité.

Le paradis perdu

L'art n'est pas une protestation seulement contre l'angoisse du néant mais aussi contre un autre aspect du drame solaire, dont il serait vain de prétendre qu'il est le seul puisqu'il n'exclut pas les autres, mais que l'obstacle épistémologique de la terreur primitive face à la mort du soleil risque de maintenir dans l'ombre : celui d'un déclin, d'une redescente fatals, d'une chute. « La pièce écrite au folio du ciel » est la figuration d'un rythme essentiel, dont on ne peut que minimiser la complexité en lui assignant une signification univoque. L'une des réalisations concrètes de ce rythme

195. *Der Stern des Bundes*, « Eingang », 9, p. 354.

196. *Édouard Manet*, OC, p. 532.

197. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, § 8, trad., p. 56. Texte original, pp. 57-58.

198. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 313.

199. Lettre du 11 septembre 1882, citée par B. MARCHAL, *La religion de Mallarmé*, p. 337.

est que le soleil monte dans le ciel puis redescend. Cette trajectoire est « mimée avec le geste de ses passions par l'Homme »²⁰⁰ : il aspire à la plénitude de l'éden et s'élance vers le « monde idéal » qui scintille dans le « ciel métaphorique » du vers, sur la scène ou le tableau mais ne l'atteint jamais que dans de brèves fulgurations car nul ne peut y séjourner. Ainsi l'homme est-il incessamment chassé du paradis qu'il rêve. Nous avons tenté de montrer que le paradis, pour Mallarmé ne saurait se trouver sur terre. La danse est justement fascinante parce qu'elle figure cette nécessité, inlassable, du sursaut vers le ciel, ce renouvellement perpétuel d'un « éveil enthousiaste »²⁰¹, que suit le rendormissement de la divinité en soi, dès que le spectacle s'achève. La danse est, comme la poésie, une « voltige »²⁰² : série de bonds et de va-et-vient, entre terre et ciel, sur le « plancher divin »²⁰³, suggérant à la fois l'oiseau qui volète sans quitter définitivement le sol et, dans le prologue de Zarathoustra, le funambule impuissant à se maintenir suspendu dans les hauteurs. Les premiers danseurs mallarméens sont toutefois les poètes, « mendiants d'azur » qui « bondissaient » « au-dessus » des têtes humaines en conservant « le pied dans nos chemins ». Comme Hamlet, ces sublimes se distinguent de leurs ridicules caricatures, en une métaphore qui fera l'objet du chapitre suivant, par « l'orgueil qui sacre l'infortune »²⁰⁴ : l'orgueil des enchanteurs, créateurs d'édens et victorieux de l'enfer.

La « halte » du soleil, dans le *Cantique de saint Jean*, est « surnaturelle », elle « exalte » parce qu'elle fait advenir un instant d'éternité, dans la décapitation symbolique, « momentanée suicide » rompant radicalement avec l'insignifiance de l'ordinaire mais finissant « aussitôt » dans un panier de sciure. Comme Hamlet, le cygne de Baudelaire, qui « baignait nerveusement ses ailes dans la poudre », « la négresse [...] piétinant dans la boue » ou l'artiste du *Confiteor*..., qui « crie de frayeur avant d'être vaincu », on finit toujours par mordre la poussière, étymologiquement cette « poudre que tout demeure », que la « chauve-souris » Banville — encore une réminiscence de Baudelaire —, « éblouissante », « génie », « sylphe », soulève de son volètement désordonné et que, imitant le geste auguste de

200. *Crayonné au théâtre*, OC, p. 294

201. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, p. 543.

202. *Théodore de Banville*, OC, p. 521; *Crayonné au théâtre*, OC, p. 293; *Ballets*, OC, p. 306; *Les fonds dans le ballet*, OC, p. 311.

203. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 315. Plus haut, OC, p. 313, la scène est désignée comme un « lieu divin ». Dans *Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, p. 545, ce qui se produit sur la scène est désigné comme « expérience sacrée » et « fait auguste ».

204. *Le guignon*, v. 1-3 et 46, OC, pp. 28-29.

la ménagère qui époussette suggéré par l'*Éventail de Madame Mallarmé*, elle balaie de ses ailes, dans un « éventement » purificateur pour en sublimer « la gravité ». Puis tout retombe, tout est à redéployer car « la Poésie [...] tient au sol », la *pulvis* des poètes latins, qui désignaient ainsi la terre par métonymie. Ainsi Axël oppose-t-il aux rêves splendides de Sara cette parole d'une extrême brutalité : « le monde extérieur [...] ne cache, en sa noire main fermée, qu'une poignée de cendres ! »²⁰⁵ Mais le poète est précisément ce « jongleur sacré » par qui « la poignée indispensable du métal commun »²⁰⁶ devient l'or vrai du rêve, la monnaie des jours lancée vers le ciel et rattrapée dans sa chute. Que l'*Éventail de Madame Mallarmé* constitue l'équivalent de ces deux gestes poétiques de voltige et de jonglerie, telle est l'hypothèse que nous allons tenter de vérifier en mettant en évidence la dimension liturgique du poème.

Le souffle et la cendre : le mythe indiqué par le geste et la synecdoque

Imaginons l'ange — à la fois étymologiquement *αγγελος*, messenger ou courrier ailé, et être intermédiaire — de *La mort des amants*, venant « ranimer », du va-et-vient de son aile, « les miroirs ternis », où il est impossible de se voir ange, « et les flammes mortes », en une liturgie résurrectionnelle cyclique :

Et plus tard un Ange entr'ouvrant les portes
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

C'est Madame Mallarmé, restituée dans sa dignité comme ménagère angélique et, à l'instar du poète, manifestant dans sa splendeur première le lustre des choses :

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

205. Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, quatrième partie, II, scène V, éd. de la Pléiade, vol. 2, p. 673.

206. *Confrontation*, OC, p. 412.

Aile tout bas la courrière
 Cet éventail si c'est lui
 Le même par qui derrière
 Toi quelque miroir a lui

Limpide (où va redescendre
 Pourchassée en chaque grain
 Un peu d'invisible cendre
 Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse
 Entre tes mains sans paresse

Il peut être opportun de se référer à la liturgie des Cendres pour élucider la nature de la mystérieuse « courrière » du vers 5 et de l'« invisible cendre » du vers 11. Il n'est pas impossible en effet que les deux figures se rencontrent dans cette prière : « Dieu éternel et tout-puissant, [...] daignez envoyer du ciel votre saint Ange pour bénir et sanctifier ces cendres ». Le poème est dépourvu de ponctuation : Mallarmé a voulu les effets d'ambiguïté qui résultent du manque. Le vers 5, « Aile tout bas la courrière », est à la jonction de deux strophes, de sorte qu'il se rapporte simultanément aux deux. L'aile, en apposition double, est donc à la fois le vers évoqué dans la première strophe, c'est-à-dire aussi, par synecdoque, le poème, et l'éventail de la seconde. La nature grammaticale du mot est indécise : l'opération du poème consiste à doter M^{me} Mallarmé d'une aile métaphorique suggérée par le mouvement de va-et-vient assimilé à celui d'un éventail ou d'une aile animée par le vol, à la transfigurer, par la vertu de la synecdoque, en un ange esquissé seulement par son aile. Les commentateurs qui voient en « aile » un verbe seraient donc bien inspirés. Le poème « aile » M^{me} Mallarmé pour en faire une messagère des dieux.

Peu importe qu'aile soit substantif, verbe ou les deux, voire aussi le pronom *elle* qui identifierait M^{me} Mallarmé et la courrière, puisque le geste ou le mouvement suggéré par la chose, tacites, évasifs, font jaillir le mythe de la création et celui, poétique, de la recreation. On nous pardonnera de frôler le réalisme saint-sulpicien : tout ange déploie le va-et-vient de ses ailes dans son dos, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le miroir du monde luise par derrière. Il n'est pas impossible que

Mallarmé sourie mais il n'abdique pas pour autant la gravité qui sied au poète car la scène se produit dans l'invisible, dans le mythe : l'élévation secrète du poème a pour fatale contrepartie une imperceptible chute. « Éventail laborieux », dit B. Marchal²⁰⁷, en une glose aussi exacte qu'éclairante car ce qui œuvre ainsi est aussi bien le labeur de la ménagère contre la poussière symbolique que celui du poète contre quoi, on ne sait trop mais le sait-il lui-même, cette grisaille ténue, « cette pruite de vieillesse, [...] ce talc d'usure et de sagesse, et tout cet attouchement des poudres du savoir [...] dépôts d'abîmes sur leurs fèces, limons et lies à bout d'avilissement — cendres et squames de l'esprit »²⁰⁸ ? Le monde s'enfonce insensiblement dans un avilissement métaphorique que le poète et son épouse s'ingénient à combattre mais peut-être cette déchéance ne tient-elle son semblant de réalité que de la mystérieuse impulsion, invétérée chez l'être humain, à la combattre.

La liturgie des Cendres est, malgré les apparences, moins salissante que lustrale; nommer la souillure et en rappeler l'origine, c'est revenir au moment où elle s'est constituée pour tout reprendre au point de départ : « que tous ceux sur qui nous répandrons ces cendres, pour le rachat de leurs péchés, obtiennent la santé pour leur corps et la protection à leur âme ». Comme le sacrifice eucharistique, les Cendres renvoient au « désastre obscur »²⁰⁹ des origines, au péché premier par quoi la chair, d'abord poussière, s'est dégradée en cendre, comme conséquence de l'ire divine : « Homme, souviens-toi que tu es poussière [*pulvis es*] et que tu retourneras en poussière ». La signification du poème nous semble s'éclairer à partir de cette assimilation analogique que la liturgie produit entre la poussière, essuyée par l'épouse du poète, et la cendre qu'il a l'impression de voir désespérément retomber. Comme la liturgie, la double flabellation, ménagère et poétique, a pour fonction d'effacer les traces visibles de la catastrophe. Ce sont *Les fenêtres* rejouées et, une fois de plus, la poésie entend bien prendre la relève du vieux rituel catholique, où sont redites les paroles mêmes de la malédiction divine, selon la traduction de la Vulgate, afin que les conséquences en soient annulées : « *pulvis es* ».

Baudelaire avait déjà esquissé le geste lustral dans *Bribes* et dans l'ébauche d'un *Épilogue* pour la deuxième édition, en recourant à la métaphore alchimique : « J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or »; « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ». Mallarmé exploite plus complètement le mythe de la création, auquel les

207. *Lecture de Mallarmé*, p. 127.

208. Saint-John Perse, *Vents*, I, 4. Ce passage vise le savoir livresque et non l'existence mais la double métaphore de la poussière et de la cendre n'y est pas moins parlante.

209. Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*, vers 12, OC, p. 70.

Cendres se réfèrent, en introduisant la dimension manquante, celle de l'âme comme souffle : « Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant. » Adâmah, le sol; Adam, l'homme²¹⁰. Nous sommes faits de poussière et de souffle rythmique, « battement » du rythme « aux cieux » métaphoriques, inspiration et expiration, mouvement duel, ascension et rechute, va-et-vient, âme, syntaxe, vers, poésie, éventail de Madame Mallarmé. La signification du poème repose sur un geste qui, réduit à une simple épure, permet la superposition allusive des motifs analogiques, tous caractérisés par le même rythme fondamental. L'opération vise un retour de l'homme et des choses à la virginité du pur Soi. Elle est déjà présente dans *Igitur* :

tout était luisant et propre; et si quelque plumage avait jamais frotté ces parois, ce ne pouvait être que les plumes de génies d'une espèce intermédiaire soucieuse de réunir toute poussière dans un lieu spécial, afin que ces ombres [...] apparussent comme de pures ombres portant chacune [...] la pure clarté de leur conscience.²¹¹

Le geste, le mouvement font jaillir dans sa nudité la part précieuse de l'être en confinant la part maudite dans la « cinéraire amphore » du sonnet en -yx. Celle-ci remplit ainsi exactement la même fonction que « le sépulcre solide où gît tout ce qui nuit », au vers 55 de *Toast funèbre*.

Manifester la part divine, la faire jaillir et la séparer, telles sont bien les fonctions de la littérature : « Orage, lustral; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. [...] Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité [...] la dispersion volatile soit l'esprit »²¹². C'est la « poignée de cendres » qu'Axël oppose aux rêves de Sara. Le motif de l'envol réapparaîtra bientôt : son importance est tout naturellement liée au fait que l'aile est la métaphore de l'éventail et de la poésie. Le poème est la figuration quasi pure de l'âme. C'est pourquoi Mallarmé peut écrire : « Essuyer la poussière aux chefs-d'œuvre, sauf en se les rappelant, reste fonction oiseuse, leur vol idéalement lui-même la secoue »²¹³. C'est parce que le livre se soustrait, s'abstrait pour s'élever vers un ciel métaphorique, qu'il parvient à figurer dans un même mouvement l'âme et le monde, à animer la réalité en la débarrassant de sa cendre et en la revêtant du resplendissement propre au pur et à l'intact.

210. *Missel quotidien des fidèles*, pp. 159-160. Genèse, II, 7, trad. de la Bible de Jérusalem.

211. « Scolies » II, « Plusieurs ébauches de la sortie de la chambre » Γ, OC, p. 446.

212. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 645.

213. *Sauvegarde*, OC, p. 418.

B. Marchal a bien vu la signification revivificatrice de ce poème. Il ne manquait, nous semble-t-il, que d'en mettre en évidence la dimension essentiellement mythique et liturgique en tirant toutes les conséquences du lumineux rapprochement d'A. Gill. Ce dernier renvoie à l'évocation par Mallarmé de son effort inlassablement poursuivi : « suffisamment, je me fus fidèle [...]. Le moyen, je le publie, consiste quotidiennement à épousseter, de ma native illumination, l'apport hasardeux extérieur »²¹⁴. L'invisible principe interne de l'âme, le « logis très précieux » du vers 4, est nettement opposé au dehors qui n'en a ni la majestueuse évidence ni l'élan de puissance originaire. Ce n'est pas le seul endroit où Mallarmé transpose le vieux mythe biblique de la création qui fait de l'homme un composé d'âme et de corps, de poussière ou de cendre et de souffle : nous avons déjà évoqué le passage capital du *Théodore de Banville* où la poésie est métaphoriquement assimilée à « l'événement de la gravité », qui délivre momentanément l'être de « la poudre que tout demeure ». Il est à noter que, dans le passage qui vient d'être cité, l'âme est aussi lumière, puissance d'« illumination » : on rejoint une fois de plus la méditation de Yeats sur *Louis Lambert* aussi bien que la transfiguration des *Fenêtres*.

L'enfance du monde

George offre un bel exemple de cette réintégration poétique du présent mondain et humain dans les prestiges de l'originel :

VON WELCHEN WUNDERN LACHT DIE MORGEN-ERDE

Als wär ihr erster tag ? Erstauntes singen

Von neuerwachten welten trägt der wind

Verändert sieht der alten berge form

Und wie im kindheit-garten schaukeln blüten.

Der strom besprengt die ufer und es schlang

Sein zitternd silber allen staub der jahre

Die schöpfung schauert wie im stand der gnade.

Kein gänger kommt des weges dessen haupt

Nicht eine ungewusste hoheit schmücke.

Ein breites licht ist übers land ergossen..

Heil allen die in seinen strahlen gehn !

214. Réponse à l'enquête *Sur l'Idéal à vingt ans*, OC, p. 883. Cf. *Lecture de Mallarmé*, p. 124.

Par quel charme ont souri ces matins de la Terre
 Tels qu'à leur premier jour ? Chant d'une âme étonnée
 De mondes rajeunis et que porte le vent
 Le vieux profil des monts a changé de visage
 Comme aux vergers d'enfance on voit flotter des fleurs...
 Le fleuve offre son onde à ses bords, engloutit
 La poussière des jours dans son argent qui tremble
 La nature frémit du frisson de la Grâce
 Et chacun des passants du chemin porte au front
 Un nimbe de grandeur, parure qu'il ignore.
 Une vaste clarté coule sur les campagnes
 Heureux ceux qui s'en vont baignés dans sa lumière !²¹⁵

En rendant « wundern » par « charme », M. Boucher exprime avec bonheur l'efficacité magique du regard poétique qui métamorphose sans ajouter, sinon sans retrancher puisque, se conformant à la stylisation du geste liturgique, il s'attache à ne retenir de la réalité évoquée que quelques traits particulièrement suggestifs. En revanche, le passage de « lacht » à « ont souri », sans doute dans le souci d'atténuer l'étrangeté de la métaphore, est regrettable car ce « rire de fleurir ivre » libère le monde comme le dionysisme selon Nietzsche. Les « vergers d'enfance » évoquent plus nettement que l'original le jardin d'Éden, où serait déjà présent comme une menace le fruit défendu, mais sans introduire de connotation chrétienne aussi nette que celle du « nimbe de grandeur » dont le traducteur pare au vers 9 ceux qui traversent ces splendeurs, alors que le texte n'offre que le seul « hoheit, hauteur », terme abstrait, qui, comme la forme des montagnes, se contente de désigner une direction, de dessiner l'appartenance à un ciel métaphorique. « Neuerwachten » est transposé exactement dans les « matins de la Terre » et dans l'adjectif « rajeunis », qui font perdre en contrepartie le rappel de l'exigence baudelairienne si essentielle de la nouveauté, retrouvée par Mallarmé à travers la tentative de « Dame sans trop d'ardeur... » pour concilier le monotone et le natif. Le fleuve du vers 6, instrument de cette liturgie lustrale, « engloutit la poussière des jours dans son argent qui tremble », comme Madame Mallarmé, de son mouvement alternatif, qui rend autre, *verändert*, redonne du lustre aux choses.

215. *Der Stern des Bundes*, drittes Buch, 1, p. 382. Trad., p. 217.

Ce poème aux images à première vue banales s'anime ainsi en profondeur d'un geste d'« intégrité lavée ou neuve », dont il est comme l'émanation mais qui reste aussi secret et intérieur que l'hypothétique divinité dont il pourrait procéder, présente ici seulement à travers sa lumière comme les dieux olympiens incarnant, dit Nietzsche, « l'existence [...] nimbée d'une gloire supérieure [*von einer höheren Glorie umflossen*] »²¹⁶. Présence claire, lumineuse, azurée d'un au-delà de tout, antérieur, seulement indiqué et tiré par le geste poétique de son invisibilité, mais qui n'est pas nommé. On notera que toute l'ambiguïté du poème réside dans son usage de la métaphore. Présenter au vers 8 la nature comme une « création, *schöpfung* » ne saurait évidemment être tout à fait innocent, dans la mesure où les connotations religieuses du terme impliquent un créateur. Curieusement, M. Boucher, qui n'hésite pas ailleurs à forcer la teinte religieuse du vocabulaire préfère ici la réserve d'un terme plus neutre que l'original. Il serait donc exagéré de reprocher à cette traduction d'être infidèle; il semble qu'elle cherche seulement à mettre en évidence, de la part du poète, la volonté de reprendre à la religion son bien en portant sur les choses un regard qui les pare de cette « *ungewusste hoheit* », de cette « grandeur ignorée » car invisible pour tout autre que le poète, dont il n'est pas impossible qu'il assume ici tacitement la figure du créateur absent pour recréer poétiquement un monde susceptible d'irradier la lumière du Soi.

L'origine ressaisie par l'artiste dans la liturgie et la poésie est présence perpétuelle, donc actuelle parce qu'il est doué d'un « œil profond », parce que seul il sait voir avec des « yeux sacrés »²¹⁷. « La belle apparence [*Schein*] de ces mondes du rêve [*Traumwelten*] que tout homme enfante en artiste consommé » nous renvoie, écrit Nietzsche, à « notre être le plus intime [*innerstes*] », à « ce fond souterrain [*Untergrund*] qui nous est commun à tous ». L'art est le ressaisissement, dans un même geste de renouvellement, du monde et de soi comme « ciel antérieur », dans une coïncidence avec l'originaire, ce *Grund* qui n'est plus Dieu mais Soi toujours présent en l'artiste. Ce dernier se montre ainsi capable de recréation dans la mesure même où il porte l'impulsion sacrée de la vie, ainsi que Yeats l'indique si nettement. La polysémie de l'allemand *Schein* est par ailleurs particulièrement éloquente : le mot désigne un phénomène à la fois lumineux et peut-être illusoire. C'est dire qu'il est très proche de nos *prestiges*. On comprend dès lors que le « Je me mire et me vois ange » mallarméen trouve un équivalent presque parfait chez Nietzsche, pour qui

216. *La naissance de la tragédie*, § 3, trad., p. 37. Texte original, p. 36.

217. *Toast funèbre*, v. 32 et 53, OC, p. 55.

l'art et la religion olympienne des Grecs procédaient de « la même impulsion [*Trieb*] », étaient propres à constituer un « complément [*Ergänzung*] » et un « accomplissement [*Vollendung*] de l'existence » parce que, en eux, « la “volonté” hellénique se tendait le miroir où s'apparaître transfigurée [*einen verklärenden Spiegel*] »²¹⁸. On retrouve ici la quête mallarméenne de l'« intégrité », terme qui n'est pas très éloigné de la *Vollendung* nietzschéenne.

Le regard « en nouveauté » de l'artiste-enfant

La vie exige des stimulants, une ivresse et une extase, pour devenir totalité, intégrité pleine, achevée, parfaite. Le dionysisme, comme la poésie baudelairienne, suggère que le côté infernal de l'existence terrestre se dépasse ainsi dans l'élan d'« une condition humaine rehaussée [*eines gesteigerten Menschenwesens*] »²¹⁹. La traduction adjoint habilement une connotation esthétique au verbe *steigern* qui signifie élever, hausser mais aussi augmenter, intensifier. Le *Steiger* n'en est pas moins le grimpeur, l'alpiniste quittant le sol des vallées pour s'élever vers le ciel. Songeant à l'insipidité que Mallarmé reproche à la laïcité, on aurait pu traduire, dans le même esprit, *gesteigerten* par *relevée*. « Or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! »²²⁰, deux motifs convergent : l'art, dans un même mouvement, soustrait ce qu'il touche et relève la réalité empirique qui a subi une chute métaphorique, conséquence non pas du péché originel mais de ce que le psychanalyste Octave Mannoni appelle « le désir impossible »²²¹. George suggère que ce désir est la source de l'infini en l'homme : « Wer ist dein Gott ? All meines traums begehrt »²²². « Quel est ton Dieu ? Tout le désir qui habite mon rêve ». Dans un texte où Mallarmé projette son lecteur en un lointain futur, l'image du sel est associée à la splendeur des origines, puisque s'y trouve évoquée une femme dont les jambes, comme celles de Vénus naissant des flots, « gardent le sel de la mer première »²²³. Il convient de compléter l'étude de la transposition par les symbolistes du mythe du paradis perdu en montrant comment il articule trois motifs secondaires qui visent à figurer l'insuffisance du réel : l'enfance, la virginité, la satisfaction impossible du désir.

218. *La naissance de la tragédie*, §§ 1 et 3, trad., pp. 28, 29, 37. Texte original, pp. 26, 27, 36.

219. Nietzsche, *La vision dionysiaque du monde*, § 4, trad., p. 309. Texte original, p. 577.

220. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, OC, p. 652.

221. *Clefs pour l'Imaginaire*, p. 112.

222. *Der Stern des Bundes*, « Eingang », 9, p. 354.

223. *Le phénomène futur*, OC, p. 269.

George suggère que le poète se mire soi-même en le monde, plus précisément soi-même habité par un esprit d'enfance qui fait toute la qualité de son regard. L'expression du vers 5, « *kindheit-garten*, jardin d'enfance » est à cet égard à rapprocher de celle du vers 1, « *morgen-erde*, terre matinale ». Si pour Mallarmé, le recul dont procède le regard poétique s'éloigne dans une antériorité indéfinie, George lui assigne au vers 2 la position fixe d'un commencement, d'un « premier jour ». Hormis cette nuance, la métaphore de l'enfance a la même fonction chez les deux auteurs : suggérer une métamorphose du monde et du poète qui les réintègre simultanément dans l'aura du mythe édénique. En 1892, remaniant un passage de la *Symphonie littéraire*, Mallarmé célèbre Banville en ces termes : « Il marche à travers l'enchantement édénéen, désignant à jamais la noblesse des rayons et l'éclatante blancheur du lys enfant — la terre heureuse ! [...] Institue, ô mon songe, la cérémonie d'un triomphe à évoquer aux heures de splendeur et de féerie, et l'appelle la Fête du Poète ». Mallarmé signale lui-même cet emprunt presque textuel à un écrit ancien et souligne : « je choisirais, pour le célébrer aujourd'hui, de dire mieux la même chose »²²⁴, comprenons : de moduler les mêmes *leitmotive*. L'enfant, « qui voit tout en *nouveauté*; [...] toujours *ivre* », est déjà pour Baudelaire une figure de l'artiste²²⁵ mais Mallarmé enrichit le motif, entrelaçant en un thyrses plus complexe ses propres images. En 1896, il évoquera encore, à l'occasion de la mort d'un poète, « l'enfant avec son ingénue audace marchant en l'existence selon sa divinité »²²⁶. L'ingénuité est une caractéristique essentielle de l'esprit créateur. Le portrait de Manet dont un extrait a été cité plus haut évoque son « ingénuité virile ». C'est l'innocence de l'enfant et des premiers âges.

Le regard du divin en l'homme ou celui de l'enfant sont toujours disponibles, au moins pour le poète, à l'état naissant, comme disent les chimistes, en tant que « source innée »²²⁷. L'adjectif revient sous la plume de Mallarmé, non pas exactement avec le sens qu'il avait chez Descartes mais comme un équivalent de « natif » ou encore d'« issu », c'est-à-dire incessamment disposé à fulgurer. Cette puissance originaire n'est pas à situer dans l'espace ou le temps comme Éden, âge d'or ou retour à l'enfance : elle se manifeste dans un regard vierge qui revient en arrière métaphoriquement, défait ce qui est pour instaurer plus que restaurer, quoique le suffixe soit indispensable du fait du « désir impossible » qui maintient l'être dans

224. Théodore de Banville, OC, resp. pp. 521, 520.

225. *Le peintre de la vie moderne*, 3. C'est Baudelaire qui souligne.

226. Verlaine, OC, p. 511.

227. Théodore de Banville, OC, p. 521.

un constant retrait par rapport à ce qui pourrait être. Croire qu'il suffit de prononcer un nom et que l'objet correspondant « lui-même jaillit, natif » est une « illusion »²²⁸, non le projet d'appréhender, dans le poème comme lieu de recreation, le monde à l'état naissant.

Il faut se rendre attentif à cette définition : « Poétiser, par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l'ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret : ou la riche analyse, chastement pour la restaurer, de la vie, selon une alchimie ». Berthe Morisot fait partie de ces « quelques dissidentes du sexe qui présentent l'esthétique autrement que par leur individu » : la remarque est essentielle car la femme est la déesse de la figuration directe, sans intermédiaire, sans « interception », qui se contente, pour faire advenir leur « secret » ou mystère, de laisser jouer les surfaces sans même s'interposer. Berthe Morisot a l'œil, vierge ou chaste, orienté pour donner à voir les choses dans leur splendeur première. « Quand ne fleurit pas même la vie reconquise et native »²²⁹, elle parvient à recouvrer un esprit d'enfance qui soustrait le monde aux conséquences de la chute. L'officiante d'une liturgie sacrificielle, eucharistique, visant à restaurer toute créature déchue : telle apparaît en son œuvre Berthe Morisot. Comme « l'homme chargé de voir divinement »²³⁰, l'écrivain, elle est habitée par cette « enthousiaste innéité de la jeunesse » qui est « des ailes détournée et de tous paradis » et qui, dans son œuvre, se manifeste en une « féerie, oui, quotidienne — sans distance »²³¹. L'éden est à saisir, ici, maintenant, dans une illusion que seul le grand art sait produire parce que, donnant l'impression d'une « enthousiaste innéité », d'un recul vers l'enfance de la divinité créatrice en soi, il se fait oublier comme médiateur entre l'œil et le monde renoué. L'artiste authentique apparaît toujours chez Mallarmé comme l'incarnation du mythe ou type tel que le conçoit le poète : « son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis ».

Naissances virginales

Il est pour l'artiste « une joie », absente, « à instaurer »²³² par la fête. L'image de ce qu'il est, l'aptitude à accomplir ce devoir qui lui est propre, il les reconnaît en autrui « quand l'enfant près de finir jette un éblouissement et s'institue la vierge de

228. Resp. *Théodore de Banville*, *Tennyson vu d'ici*, OC, pp. 521, 528.

229. Mallarmé, *Catholicisme*, OC, p. 391.

230. *Le livre, instrument spirituel*, OC, p. 378.

231. *Berthe Morisot*, OC, resp. pp. 536, 534, 537.

232. *De même*, OC, p. 395.

l'un ou l'autre sexe »²³³. À propos de la vierge Hérodiade, G. Davies rappelle opportunément qu'à l'époque de Mallarmé, les écrivains « sont nombreux à partager cette obsession de l'idée ou de l'idéal de la virginité féminine. » Ailleurs, il signale que, « dans les textes et brouillons, elle [Hérodiade] est désignée indifféremment comme *impératrice, reine, princesse, dame, demoiselle, vierge et enfant* »²³⁴, ce qui donne évidemment à penser que ces états sont équivalents, quoique certains, « enfant », « dame » et « demoiselle », soient incompatibles. Noblesse, royauté, enfance, virginité et mariage s'associent manifestement de façon très étroite dans l'imagination de Mallarmé. Hérodiade est une figure de la poésie. Le poète tente de donner naissance à un monde vierge. Même la femme qu'il aime, il ne peut manquer de la voir comme une image de cette Vierge qui enfante le divin. Axël ne dit rien d'autre : « ô ma liliale épousée ! ma maîtresse ! ma vierge ! [...] vierges encore, nous nous sommes cependant à jamais possédés ! »²³⁵ Étant donné l'actualité de l'époque et le début de *L'éducation sentimentale*, il n'est pas impossible que le titre *Apparition* fasse allusion à la Vierge. Il serait malséant d'ajouter une remarque sur le goût de Mallarmé pour les Marie, Maria ou Méry. Il y a jusque chez Proust quelques pages où il entrelace ces motifs de l'enfance, de la jeune fille et du culte marial représenté comme une fête des fleurs, à propos des premiers émois amoureux du narrateur, éveillés par Gilberte Swann²³⁶. En partant de George, où elles apparaissent le plus nettement, il est possible de retrouver chez Mallarmé les traces d'une mythologie et d'une liturgie de la Vierge directement liées à la création esthétique.

*Lilie der auen, Lis des prairies*²³⁷ se présente comme une prière adressée à une femme-fleur invoquée avec le titre de « herrin » :

Lilie der auen !
 Herrin im rosenhag !
 Gib dass ich mich freue
 Dass ich mich erneue
 An deinen gnadenreichen krönungstag.

233. *Solitude*, OC, p. 406.

234. *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, resp. pp. 39, 31.

235. Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, quatrième partie, II, scène V, éd. de la Pléiade, vol. 2, pp. 671 et 672.

236. *Du côté de chez Swann*, première partie : *Combray*; éd. GF-Flammarion, pp. 244-254.

237. *Das Buch der Sagen und Sänge*, p. 98. Trad., p. 97.

Mutter du vom licht !
 Milde frau der frauen !
 Weise deine güte
 Kindlichem gemüte
 Das mit geäst und moos dein bild umflicht.

Frau vom guten rat !
 Wenn ich voll vertrauen
 Wenn ich ohne sünde
 Deine macht verkünde :
 Schenkst du mir worum ich lange bat ?

Lis des prairies
 Reine parmi les roses !
 Accorde-moi la joie
 Permets que je renaissse
 Au jour sanctifiant de ton apothéose.

O Mère de clarté
 Douce entre toutes les femmes
 Témoigne ta bonté
 À mon âme d'enfant
 Qui tresse à ton image un cadre de verdure.

Dame de bon conseil !
 Si, dans ma confiance,
 Et resté sans péché
 Je chante ta puissance
 Voudras-tu m'accorder ma constante prière ?

George, malgré les apparences, ne s'en tient pas à l'imagerie un peu conventionnelle de la femme adorée comme une divinité souveraine car le réseau métaphorique du

poème tisse des motifs déjà rencontrés chez Mallarmé : il s'inscrit dans le cadre d'une liturgie du couronnement ou du sacre, et non pas exactement d'une « apothéose », ainsi que traduit M. Boucher. Il est ainsi le lieu d'un changement d'état à la fois pour celle en l'honneur de qui est écrit le poème et pour le poète lui-même qui s'en trouve radicalement renouvelé. Il s'agit bien de la double figuration d'une virginité rêvée à travers le couronnement de la Vierge qui se lit en filigrane.

Les fleurs associent déjà au motif de la pureté virginale, liliale et natale, de la « native noblesse »²³⁸, la figure d'une « Mère » créatrice, invoquée par George, dans *Lilie der auen*, en ces termes : « Mutter du vom licht ! Ô Mère de clarté », qui n'est pas sans rappeler la Vierge. Ce n'est pas elle mais ce doit aussi être elle car Mallarmé la nomme « notre dame » et il n'est guère difficile de deviner ce que pouvait avoir de fascinant, pour un symboliste, cette femme mi-humaine, mi-divine, qui eut tant de succès dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui fut conçue sans péché, selon le dogme de l'Immaculée Conception, et enfanta sans se compromettre, Lédä inviolée, prototype de l'artiste rêvant de reconduire le monde à une virginité native.

Le faune à la fois homme et bête, terrestre et divin, est amoureux d'un rêve, de demi-divinités portant la charge d'illusion des ombres et des idoles et auxquelles on ne saurait enlever des ceintures, ainsi que le faune rêve de le faire encore, puisque ce n'est pas là un élément de leur tenue habituelle. Une tentative de transgression peut-être mais nulle indécence ne se dessine en ce geste purement fantastique car c'est bien lilial et non libidinal qu'il faut lire, ou du moins les deux ensemble :

Alors m'éveillerais-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.²³⁹

La ferveur qui anime le faune est « première », la lumière qui le baigne est « antique » car il se produit un recul radical, en deçà de l'actualité humaine et terrestre, où ne se joue pas seulement le désir mais aussi une recreation en cours. Si Hérodiade est une figure de la poésie, le faune est celle du poète fécondateur. Dans son acte de procréation du monde par la poésie, il est en train de passer par delà le bien et le mal, de transgresser les conséquences de la chute, de redresser les idées torves des ecclésiastiques qui réprouvent, singulièrement au XIX^e siècle, certains

238. Mallarmé, *Angoisse*, v. 9, OC, p. 35.

239. V. 35-37, OC, p. 51.

gestes sales, même conduisant à des naissances, comme au vers 4 des *Fenêtres*, le moribond « redresse un vieux dos » pour se tourner vers la « mysticité » de la vitre, de l'art qui recrée, dans l'ambiguïté, un monde fictif comme les nymphes. Le poète, sauf mort, même un peu ivre, se tient « debout »²⁴⁰, dans la seule position compatible avec « l'orthodoxie de [ses] élans secrets ». Aux vers 9 et 13 de *Lilie der auen*, George dit avoir conservé son « âme d'enfant » et être, comme la Vierge immaculée, « ohne sünde, sans péché ». Sa supplication prend si évidemment la forme d'une prière parce que l'amour et la poésie tiennent lieu désormais des vieilles liturgies lustrales, dont le lis candide est ici, par synecdoque, l'instrument et l'emblème. Quant à *L'après-midi d'un faune*, les suggérant, il les rend inutiles : c'est l'acte de création lui-même qui, s'effectuant dans la pureté liliale, assure, au moins le temps d'un poème, la pérennité d'un monde vierge. *Don du poème*, don de l'enfant, don cosmique, naissance et création, jaillissement ou nausée, émerveillement devant ce qui surgit et insatisfaction parce qu'il manque toujours quelque chose et que l'accomplissement réside peut-être dans la virginité du rien : il y a un doute, de l'indécidable, du mystère dans l'érotique symboliste.

La transgression interdite

Comme le théâtre faisant advenir son « espace doré », la peinture de Berthe Morisot est une « alchimie » qui nous projette « dans une attente verte d'Hespérides aux simples oranges et parmi la brique rose d'Eldorados ». Le miracle du tableau est de rendre visibles, à travers des fruits impeccablement banals, les pommes d'or du jardin des Hespérides, de sorte que le dragon chargé d'en interdire l'entrée, impuissant devant les « sortilèges » de « la magicienne »²⁴¹ dont il subit le charme, gît désormais inutile et domestiqué. Ce dragon a son équivalent dans *Prose* : « le trop grand glaïeul » dont la figure verticale, en scellant la fin du poème, clôt définitivement le cercle de l'île et le rend infranchissable. *Gladiolus*, c'est petit glaive et le dessin de la fleur, indubitablement, motive l'étymologie. Ce petit glaive est trop grand parce qu'il cache « Pulchérie », la beauté qui demeure le paradis cruellement inaccessible de l'artiste. La mention conclusive du glaïeul confère ainsi à *Prose* les allures d'une vieille histoire qui pour l'homme se termine mal, puisqu'on lui signifie l'interdiction de pénétrer en lui opposant des archanges brandissant un glaive. Mallarmé, qui a du goût pour les usurpations, s'arrange certes pour que

240. Mallarmé, *Salut*, v. 11, OC, p. 27.

241. *Berthe Morisot*, OC, resp. pp. 536, 537.

l'arme change de camp puisqu'on la retrouve à deux reprises dans la main du poète, au second vers du *Tombeau d'Edgar Poe* et, suggéré seulement, au vers 50 de *Toast funèbre* :

C'est de nos vrais bosquets déjà tout le séjour,
Où le poète pur a pour geste humble et large
De l'interdire au rêve, ennemi de sa charge

L'expression « nos vrais bosquets » désigne non pas absolument « les jardins de cet astre », la terre, évoqués dans la strophe précédente, tels que les connaît l'humanité commune mais le séjour terrestre tel que les poètes l'appréhendent dans sa splendeur invisible car, depuis le début du poème, le *nous* rassemble la communauté des poètes opposée au « vous tous » du vers 37. L'adjectif « vrais » laisse entendre que les paysages naturels trouvent leur vérité édénique dans le poème. Il semblerait donc que Mallarmé entende ici, par exception, le rêve en un sens négatif, comme une puissance d'égarement qui empêche l'artiste de voir les choses dans leur éclairage authentique. L'équivalent de cette opposition est dans *Prose*, au vers 22, celle des « visions », illusoire, des reporters et de la « vue », véritable, du poète. Mallarmé propose ainsi une version inédite du mythe de la caverne : ce que voit l'artiste en imagination est plus réel, bien que les reporters le tiennent pour du rêve, que la vie ordinaire, conséquemment réduite, comme chez les auteurs baroques, au statut de mauvais rêve. L'or alchimique du rêve est à chercher dans le poème parce que la réalité le refuse.

Imaginons l'« impératrice enfant » de « Victorieusement fui... » ne devant sa pourpre impériale qu'aux rayons de « l'or du soir qui tombe » hugolien, que reste-t-il de l'obscénité que, contre toute évidence, on s'obstine à voir dans le premier vers de « M'introduire dans ton histoire... » ?

M'introduire dans ton histoire
C'est en héros effarouché
S'il a du talon nu touché
Quelque gazon de territoire

G. Davies a raison d'éclairer « histoire » par « vie » car qu'est-ce que la vie d'une impératrice, sinon un fragment d'histoire ? Une interdiction proscriit de franchir les frontières du royaume ou de l'empire. Imaginons que le « gazon de territoire » soit celui non d'un parc mais d'un « vert paradis » et « antique » comme la lumière qui baigne le faune ou le « soin » qui occupe le poète dans *Prose*; que le « héros », au sens de l'antiquité, soit un croisement d'humanité et de divinité, reculé en deçà de tout âge; qu'il est « effarouché » parce que l'accès du « territoire » serait interdit non par quelque employé municipal mais par un archange brandissant un glaive; que son « talon » seul serait « nu » parce qu'il est désormais trop tard pour l'être complètement ou que, en de telles circonstances, l'impératif, catégorique, est de se déchausser : « Ôte tes sandales de tes pieds, dit Yahvé à Moïse, car le lieu que tu foules est une terre sainte »²⁴². On aurait l'approximation d'un Adam moderne, la juxtaposition du modèle rêvé et de son équivalent actuel : le poète amoureux. Mallarmé s'arrête là : quelques traits, tout s'indique, à condition de deviner le geste secret qui empêche l'intrusion.

La satisfaction est impossible d'un désir insatiable. Entre elle et nous, le vil réel dresse sa muraille. Comme les bêtes sauvages, y compris celles d'Arcadie, ou les fées, fugitives à toute approche, le « paradis » est « farouche », dit au vers 13 l'*Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé*. « Farouche » est aussi le « délice [...] du sacré fardeau nu » qu'évoque aux vers 75-76 le faune qui s' imagine l'avoir emporté sur son dos; « farouches », aux vers 25-26 de la *Scène*, les « manières » d'Hérodiade qui, obstinément, se refuse; « farouches », aux vers 98-99 les « délices » suscités par l'« arôme » de sa « nudité ». Le « pur délice » est « sans chemin », l'édén désormais sans accès. Qu'est-ce donc, pour le « héros » malheureux qu'être « effarouché », sinon être forclos, littéralement effarouché, chassé de ce qui s'annonce sous les espèces d'un refus catégorique ? On n'est jamais que héros ou encore, dit le merveilleux *Placet futile*, futile parce que, justement, pour une raison qui échappe, il ne plaît pas à l'être sollicité de se donner sans réserves, on n'a jamais « rang discret que d'abbé ».

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébé
 Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
 J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
 Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

242. *Exode*, III, 5.

On reste toujours à mi-chemin entre l'humanité commune et la parfaite nudité qui en soi éclate et resplendit mais pas au dehors, réduit « à jalouser le destin d'une Hébée » dont la divinité reste inaccessible. Le poète se désespère : « Et ne figurerai même nu sur le Sèvres ». Même nu, on fait tache sur la blancheur de porcelaine, sur ce fond illuminé que choisit le peintre chinois; pire : on ne figure jamais nu car la nudité, farouche, est réservée aux dieux. Plus tard, la conclusion s'imposera : toute nudité étant impossible, il convient de la voiler pour la rendre au moins probable.

L'Éden féminin étant depuis des lustres une enceinte close, « close comme la perfection »²⁴³, ce n'est jamais qu'à ses idoles que l'on pourra tenter d'ôter des ceintures :

Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses; et, par d'idolâtres peintures,
À leur ombre enlever encore des ceintures

Le faune, lilial et droit, est plein, comme Manet, de lumineuse ingénuité : dans ce mot sommeille le génie, qui ramène à la « ferveur première » des naissances vierges. L'artiste est un faune. « Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide » : ici se célèbre « le couronnement railleur sans quoi tout serait vain »²⁴⁴ mais dont on n'est jamais très sûr qu'il a lieu, lui-même « vide », comme en témoigne l'hésitation de Mallarmé qui avait d'abord écrit « m'éveillerai-je » et qui a préféré le conditionnel, merveilleux temps de la fiction, atemporelle et utopique, qui a la forme d'un futur mais peut être dans certains cas remplacé par un imparfait²⁴⁵. Dans *Le nénuphar blanc*, le poète en canot aborde aux rives d'un territoire que hante une inconnue. Existe-t-elle ? Qu'elle se garde, surtout, d'exister et de paraître car c'est seulement en se tournant vers l'idole d'elle érigée par l'imagination que le désir « ne transgressera le délice », ne le fera s'évanouir, comme les nymphes, en croyant s'en saisir. Ni nymphes ni sirènes, tous êtres ondoyants comme l'eau, ne s'arraisonnent. Il n'est d'autre lieu qu'imaginaire pour jouir de « ce charme instinctif d'en dessous que ne défend pas contre l'explorateur la plus authentiquement nouée, avec une boucle en

243. Whistler, OC, p. 532.

244. Mallarmé, *Théodore de Banville*, OC, p. 522.

245. Cf. Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, Klincksieck, 1981, p. 80 : « L'imparfait, associé à un adverbe lié au temps de l'énonciation, traduit la distance qu'il y a entre l'hypothèse et la réalité. »

diamant, des ceintures. »²⁴⁶ Explorateur toujours en quête, le poète est habité par la confuse réminiscence d'une antique fin de non recevoir dont il n'a nulle désir de renouveler la pénible expérience. Même invisibles, la ceinture et l'éclat de sa « boucle en diamant » sont toujours présentes dans la réalité comme emblèmes métaphoriques et métonymiques de l'enceinte infranchissable qui soustrait le paradis et du glaive fulgurant qui en barre l'entrée. Seul l'artiste peut, par la fiction, en faune qu'il est, enlever les ceintures.

La quête d'un éden insaisissable

Le double mouvement de soustraction et d'idéalisation que nous avons relevé chez Mallarmé, Yeats l'esquisse dans *Anashuya and Vijaya*, poème dramatique²⁴⁷ dont l'action se déroule à l'âge d'or, dans un temple indien, lieu symboliquement clos, ceint d'un jardin d'abord puis d'une forêt, qui le séparent d'un village. Ces indications situent la scène dans un espace et un temps légendaires mais non pas étrangers à tout repère : le mythe de la perfection originelle s'incarne dans une antiquité reculée dont la continuité avec le monde actuel est non seulement probable mais nettement perceptible. Étrange paradis terrestre en effet, où le personnage féminin est torturé par la jalousie — le poème s'intitulait initialement *Jealousy* — et doit défendre son repas contre « les vieux flamands sacrés » qui le convoitent, signes indubitables que le mal a fait son entrée dans le monde. Ce lieu et cette époque sont indécis entre le naturel et le surnaturel, comme l'espace et le temps plus larges dans lesquels ils s'inscrivent. Ainsi Anashuya se voit-elle après sa mort, en compagnie de son aimé dans un royaume des ombres « au-delà des soleils levant » et elle exige de Vijaya un serment sur « les parents des dieux [...] qui demeurent sur l'Himalaya sacré », montagne qu'elle identifie avec « le lointain Pic Doré ».

Aussi la scène n'est-elle coupée ni de la réalité mondaine ni d'un au-delà qui est lui-même représenté comme un prolongement de l'ici-bas plutôt que comme une transcendance. Ce monde imparfait où, déjà, le bonheur est impossible, où il est nécessaire de se projeter plus loin pour envisager quelque degré plus élevé d'accomplissement, nous sentons bien que c'est le nôtre. L'idéalisation est assurée par le dialogue des personnages, qui ouvre des perspectives vers un au-delà homogène à l'ici-bas puisque les dieux sont présents sur la terre, leur position fût-elle

246. OC, p. 285.

247. *Crossways*, Var., p. 70.

aussi élevée et écartée qu'il convient à leur majesté, dans une durée qui n'est pas étrangère à celle des hommes et même propice à une généalogie.

Ce monde s'élargit vers ses confins dans le temps et dans l'espace mais il offre aussi, comme le nôtre, des occasions de paradis, le « chant extatique [*rapturous carol*] » des étoiles, le soleil couchant tout proche et comme entouré, quand il rejoint l'horizon, de coquelicots, dont A. N. Jeffares rappelle opportunément les vertus narcotiques mais dont il convient également de relever la couleur, celle de la pourpre impériale, et le « rire assoupi » de Kama, le dieu de l'amour. Cet âge d'or à la fois passé et présent a besoin de paradis artificiels, fussent-ils fournis par la nature, même s'il s'ouvre de toutes parts vers un ailleurs qui le rend plus habitable. Il apparaît ainsi comme la superposition d'un éden fictif encore hanté par le divin et de la réalité actuelle habitée par la souffrance. Le paradis n'est pas exactement sur la terre. On peut se demander s'il est vraiment au ciel puisque tout, dans le poème, suggère que le ciel n'est au-delà qu'au sens spatial le plus immédiat.

À l'autre extrémité de son œuvre, Yeats écrit l'un de ses poèmes les plus grinçants et les plus poignants, *Politics*²⁴⁸. Le texte s'accompagne d'une épigraphe traduite de Thomas Mann : « À notre époque, les valeurs de la destinée humaine s'expriment en termes politiques ». Le premier vers évoque une jeune fille inconnue, dont la vue entraîne une courte méditation sur l'inanité des discours politiques, concernant la guerre qui se profile. Cette méditation s'interrompt brusquement; ce sont les deux derniers vers :

But O that I were young again
And held her in my arms.

Mais, ah ! puissé-je redevenir jeune
Pour la serrer dans mes bras.

Comme dans *À une passante*, la rencontre inopinée produit une rupture radicale avec le monde extérieur, représenté ici par les plus menaçants périls du moment pour l'humanité entière. Alors les bras du poète se referment sur la fiction d'un « ciel antérieur » à jamais perdu. Rattrapé par la vieillesse, Yeats se souvient : « Il bannit l'homme et il posta devant le jardin d'Éden les chérubins et la flamme du glaive

248. *Last Poems, Var.*, p. 631.

fulgurant pour garder le chemin de l'arbre de vie. »²⁴⁹ Le poème est ainsi un sursaut désespéré pour défaire les conséquences de cette vieille malédiction : clos sur lui-même, il est comme les bras qui étreignent, une figure de l'enceinte dont la littérature médiévale et encore *La faute de l'abbé Mouret* entourent le verger mythique; le mythe jaillit du geste, qui circonscrit une « autre scène », celle, unique à attirer Mallarmé, où se joue la fiction restauratrice : « Il fut un théâtre, le seul où j'allais de mon gré, l'Éden »²⁵⁰.

Une leçon de théologie négative

Mallarmé a chichement mesuré son encre. Sa poétique de l'extrême concision et de la suggestion oblige le commentateur à déplier les associations mythiques et liturgiques contenues dans des mots tels que « faune », « nymphe », « impératrice », « enfant », « héros » ou « vierge » qui tous sont secrètement reliés par un réseau d'analogies, perceptible lorsque l'on rapproche systématiquement les textes les plus variés. Tous ont trait à la visée première de l'esthétique : la fiction d'un recul. Nous avons tenté d'en dégager les raisons. Le recul fictif ramène à une enfance radieuse du monde et de l'homme, « innée, éternelle »²⁵¹, songée comme un paradis dans la mesure où elle coïncide avec une image en soi de l'impossible que l'on désire. Rappelons la figure d'Ophélie, « vierge enfance objectivée du lamentable héritier royal », que nous avons déjà mentionnée à la fin du chapitre premier en y voyant l'un des emblèmes possibles de ce Soi qui est à ressaisir dans la liturgie. Nous pourrions aussi bien évoquer ces « impératrices vierges d'avoir été en le recul d'aucun âge » accompagnant sur de la monnaie des « rois innommés »²⁵². La virginité, l'enfance, la royauté, l'antériorité inassignable, l'anonymat, tous ces motifs nous ramènent à l'imaginaire et au rêve, dont le paradis, pour les raisons que nous avons essayé de dire, est évidemment une figure centrale.

On n'est peut-être pas assez attentif à l'usage que Mallarmé fait, ou plutôt en l'occurrence ne fait pas de la négation. Relisons : « vierges d'avoir été en le recul d'aucun âge ». Ce n'est pas par souci d'économiser l'encre que Mallarmé escamote le *ne* qui devrait accompagner « aucun » ni même seulement — nous y reviendrons — parce qu'il emploie cet indéfini en son sens étymologique de *quelconque* mais aussi pour produire une sorte d'oxymore syntaxique, une collision

249. *Genèse*, 3, 24, trad. de la Bible de Jérusalem.

250. *Parenthèse*, OC, p. 322.

251. *Whistler*, OC, p. 531.

252. *Hamlet, Villiers de l'Isle-Adam*, OC, pp. 301, 497.

entre l'affirmation incontestablement exprimée par le premier membre de la proposition et la négation tout aussi nettement suggérée par le second. Ces impératrices ont existé puisque des pièces de monnaie conservent la trace de leur existence. Elles n'ont jamais existé puisqu'elles ont précédé tout âge susceptible d'accueillir leur existence. Qu'est-ce qu'être vierge dans ces conditions ? C'est, comme le site de *Prose*, dont chacun sait « s'il a bien été » puisqu'il l'a en lui, ou comme Hamlet, être et ne pas être. « Avoir été » : être mais sous les espèces du souvenir, n'exister que dans une mystérieuse faculté de réminiscence qui ne renvoie à aucun passé repérable. « En le recul d'aucun âge » : nulle part, jamais, comme le site de *Prose*, comme l'éden farouche qui s'efface toujours davantage lorsque l'on prétend s'en approcher. Qu'est-ce qu'être vierge dans ces conditions ? Être fictif, naître et ne pas naître : une histoire de sylphe qui parle alors que ses parents sont censés ne s'être jamais conjoints pour l'engendrer²⁵³.

CHAPITRE V

« LA POESIE, SACRE »

La cérémonie suscite un accomplissement fictif et momentané

Le titre du présent chapitre, emprunté à *L'action restreinte*²⁵⁴, est l'une de ces formules lapidaires ou sibyllines qui synthétisent un aspect essentiel de l'esthétique mallarméenne. Elle présente aussi l'avantage de rendre compte de motifs rencontrés chez George et Yeats. On se souviendra que, par exemple, *Lilie der auen* évoque le « couronnement, krönungstag », de la femme aimée, de façon à en superposer l'image à celle de la Vierge souveraine. Dire que la poésie équivaut à un sacre revient à l'assimiler aux formes de spectacle les plus éminentes : à la « représentation théâtrale, Sacre d'un des actes de la Civilisation », et au ballet, dont Mallarmé soutient qu'« un sacre s'y effectue »²⁵⁵. Cette dernière formule est capitale car elle

253. Cf. « Surgi de la croupe et du bond... », strophe 2, OC, p. 74.

254. *Quant au livre*, OC, p. 372.

255. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français; Crayonné au théâtre*, OC, respectivement pp. 544, 296.

suggère que le sacre est une opération, non pas la manifestation mais la production d'un état, très éphémère de surcroît. On notera à cet égard que George écrit « krönungstag », jour du couronnement : ce qui est envisagé est avant tout la fête, le moment propice à une sortie hors de l'actualité immédiate, où advient une singularité qui ne se répétera peut-être pas et dont la pérennité n'est nullement garantie.

C'est en quoi la poésie peut s'identifier à la cérémonie théâtrale ou chorégraphique, bien qu'elle ne se produise pas dans les mêmes conditions et que le public notamment fasse défaut. Si l'on considère l'opération poétique comme un équivalent approximatif de ce qui se passe sur la scène, il faut relativiser la portée des remarques que fait à plusieurs reprises Mallarmé sur la présence et l'attente de la foule censées favoriser une stimulation des processus imaginaires. Sans rejeter complètement l'hypothèse invérifiable que les phénomènes collectifs relèvent de nécessités autres que pratiques et apportent une contribution à l'efficacité esthétique du spectacle, il convient de souligner que l'essentiel est ailleurs : dans la visée fondamentale de faire advenir ce qui n'est pas ou ce qui se tient encore dans l'invisibilité, tant que l'œuvre ne le manifeste pas. Rien ne permet d'affirmer, si ce n'est une illusion purement arithmétique, qu'il y a davantage dans l'attente d'une foule que dans celle d'un promeneur solitaire. L'important est donc l'attente elle-même, qui procède directement du Soi divin. L'irréductible en chacun réclame « cet *au-delà* » qui « est l'agent, et le moteur [...] de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire », ou du moins, pour rester strictement fidèle au texte, du « plaisir que nous voulons prendre ». Sans cesse revient chez Mallarmé l'exigence d'un « ciel métaphorique » où soit rattrapée la chute du monde par rapport au rêve. Ce qui rend le sacre indispensable, c'est « le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate. »²⁵⁶ Une insuffisance reste à combler, et du soi tel qu'il décline dans l'existence ordinaire et de cette dernière.

En français, comme en allemand et en anglais, le couronnement désigne par métaphore l'achèvement, l'accomplissement, la perfection. C'est parce que le réel ne se hisse jamais à la hauteur du rêve ou de l'idéal que les êtres ont besoin d'être sacrés par l'art. La *Vollendung*²⁵⁷ de Nietzsche, cet « accomplissement de l'existence » qu'il demande à l'art, est à la fois l'exigence mallarméenne d'« intégrité » — *voll*, entier — et de sacre — *enden*, achever. La foule que forment les spectateurs, il est vrai, pourrait en être l'emblème, en tant que collectivité rassemblée. Si l'essence de

256. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647.

257. Cf. chap. IV, p. 108 et la note 35.

la tragédie est le dionysisme, alors le public devrait être lui-même le théâtre de ces phénomènes d'extase des rituels dionysiaques qui dissolvent l'individualité et font advenir une totalité visible dans l'unité, image agrandie de ce que chacun est « en vérité »²⁵⁸. Ce miracle, toutefois, ne se produit pas : « il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas.. Faute que se déclare la Foule »²⁵⁹. Il ne reste par conséquent au théâtre comme à la poésie que l'opération à l'œuvre dans le sacre. La restriction est d'ailleurs malvenue car c'est dans cette opération que se manifestent pleinement les vertus de la liturgie poétique. Cette dernière circonscrit le lieu et le temps de la fiction : c'est pourquoi il convient de souligner que Mallarmé n'emploie guère le mot « sacré » comme substantif mais presque toujours comme adjectif. À l'issue de la cérémonie, du sacre, certains êtres, élus, se retrouvent sacrés. Le sacré n'est donc pas une entité abstraite mais l'effet d'un geste, le résultat d'une opération, poétique et liturgique. Je ne nais pas aristocrate, roi ou dieu, je le deviens à travers l'éphémère participation à quelque « principe », prince ou dieu, solaire, « qui m'élut »²⁶⁰. Je le suis pendant le bref suspens de la fiction, qui ne saurait s'incarner durablement. Le geste liturgique et poétique doit être tacite, sibyllin, évasif dans la mesure même où ce qu'il désigne, ce vers quoi il pointe, farouche, échappe à toute assignation autre que fugitive.

Puis, sur le champ, quelque chose s'use, le temps accomplit son œuvre, le prestige pâlit; le geste, même imperceptible, est à refaire afin que la réalité sacrée puisse demeurer à la fois « native » et « monotone »²⁶¹, durer, dans un jaillissement perpétuel, sans s'étioler. Immanquablement, parce que du fait, sans doute, de « l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur », le héros, « fictif ou momentané », ne connaît rien de plus qu'un « sacre vain »²⁶²; le geste esquissé dans le « battement aux cieux » du vers laisse retomber « un peu d'invisible cendre » toujours prête, comme le soleil, comme les notes de musique à « redescendre » et à « rendre chagrin »²⁶³ le désespéré voué à l'inlassable redite : « Même aventure contradictoire, où ceci descend; dont s'évade cela : mais non sans traîner les gazes d'origine. »²⁶⁴ « Ceci » désigne la musique, « cela » l'écrit;

258. Cf. chap. premier, p. 43 et la note 20.

259. Cf. chap. II, p. 71 et la note 55.

260. Mallarmé, *Cantique de saint Jean*, v. 27, OC, p. 49.

261. *Sonnet* : « Dame sans trop d'ardeur... », v. 14, OC, p. 60.

262. *Hamlet*, OC, p. 300.

263. *Éventail de Madame Mallarmé*, OC, p. 57.

264. *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 385.

ce double mouvement est une structure vierge où entre toute activité humaine destinée successivement, comme en la danse, aux exaltations de l'extase et aux retombées de la chute. « Y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique ! »²⁶⁵, si ce ne sont les « pâleurs évasives de mousseline »²⁶⁶ de la danseuse ou la « dentelle » de l'âme, lorsqu'elle « s'abolit »²⁶⁷ ? Il faut accepter de se laisser consumer, de devenir transparent, de tendre vers le rien pour être ravi en extase mais même la substance la plus ténue n'est jamais complètement délivrée de toute gravité. Mallarmé aime les calembours subreptices : au « couronnement » qui, très haut parfois, vainc la gravité, il adjoint le « railleur », le rire faunesque que nous avons déjà signalé²⁶⁸, comme antidote au sérieux, à toute morose gravité. Nous dirons quelques mots aussi de ce second aspect, qui n'est pas étranger à la liturgie de Yeats.

Le sacre rassemble les deux domaines séparés de la « Fiction »

« La poésie, sacre » : cette métaphore renvoie simultanément aux deux domaines dont les rapports soulèvent tant de difficultés et qui ont déjà été rencontrés conjointement au chapitre II : celui, religieux, du sacré ou, plus largement, de « l'esthétique », puisque le sacre peut être une cérémonie de consécration, et celui de « l'économie politique », puisque ce substantif désigne aussi le couronnement d'un roi. Dans une perspective analogue, *De même* s'ouvre sur une double constatation : premièrement, toute fête qui, se tenant à Paris, met en œuvre les « sortilèges divers de la Poésie » s'achève en « apothéose » ; deuxièmement, il n'est pas certain que les Parisiens aient eu tout à gagner à la Révolution française : « Quelque royauté environnée de prestige militaire, suffisant naguère publiquement, a cessé »²⁶⁹.

Précisons que Mallarmé ne regrette pas la fin de la monarchie comme régime politique mais comme métaphore du « prestige » qu'elle pourrait engendrer. Il prête les mêmes pouvoirs que Pascal à l'imagination, qui

265. *Les fonds dans le ballet*, OC, p. 309.

266. *Un spectacle interrompu*, OC, p. 276.

267. « Une dentelle s'abolit... », OC, p. 74.

268. Cf. chap. IV, p. 117 et la note 61.

269. OC, p. 395. La fascination de Mallarmé pour une monarchie tout idéale apparaît nettement dans deux textes des *Grands faits divers* qui sont la révision et l'approfondissement des *Hérésies artistiques* : le titre *La cour* est à lui seul suffisamment évocateur et *Sauvegarde* s'ouvre sur cette phrase : « La plus haute institution puisque la royauté finie et les empires, grave, superbe, rituelle est [...] l'Académie » (OC, p. 416).

a le grand don de persuader les hommes. [...] Cette superbe puissance, ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses [...] remplit ses hôtes d'une satisfaction bien autrement pleine et entière que la raison. Les habiles par imagination [...] regardent les gens avec empire [...]. Qui dispense la réputation ? qui donne le respect et la vénération aux personnes, aux ouvrages, aux lois, aux grands, sinon cette faculté imaginante ? Combien toutes les richesses de la terre insuffisantes sans son consentement !²⁷⁰

La question qui se pose à « la Société », de tous, le « terme le plus creux »²⁷¹, ce n'est pas de prendre au mot la Révolution et de la faire rétrograder comme *reuolutio* mais de redonner au citoyen ce qui a été perdu dans les désastres concomitants de la religion et de la politique : des occasions de se voir roi, « ange » comme le poète des *Fenêtres*, et même dieu, puisque la fonction de l'apothéose est de transformer en dieu quelqu'un qui est déjà roi²⁷². Les manifestations publiques qui font à présent cruellement défaut, Mallarmé les rêve capables de produire « le prodige de Soi ou la Fête ! » mais l'époque moderne est notoirement impuissante à procurer de vrais rites. « En l'absence de tout fonctionnement de majesté et d'extase », pour satisfaire « une prétention de malappris, à la pompe, au resplendissement, à quelque solennisation auguste du Dieu qu'il sait être ! »²⁷³, c'est donc à la poésie qu'il incombe de mettre un terme à la triviale laïcité en superposant par la cérémonie le politique et le religieux, dans le rayonnement conjoint de leurs prestiges. Si Mallarmé poète est fidèle à ses théories il doit être possible de retrouver des traces de cette « solennisation auguste » qui fait du texte poétique, comme la scène, le « lieu divin » où adviennent le « fait auguste » et un « sens auguste »²⁷⁴. Auguste, étymologiquement, consacré par les augures mais aussi type de clown pour le couronnement railleur. Les deux, on le verra, se vérifient.

270. *Pensées*, éd. Brunschvicg, II, 82, classiques Hachette, pp. 362-367. Mallarmé résume : « quelque puissance absolue, comme d'une Métaphore. » Monarchie, empire. Comme Mallarmé, Nietzsche rejoint Pascal : les deux substantifs *Ergänzung* et *Vollendung* correspondent assez bien aux deux adjectifs « pleine et entière » (cf. ci-dessus, chap. IV, pp. 107-108 et la note 35).

271. *Sauvegarde*, OC, p. 419.

272. Les derniers mots d'un auguste empereur romain furent : « je sens que je deviens dieu. »

273. *Le genre ou des modernes*, OC, pp. 314-315. Ce passage rassurera la modernité sourcilleuse : Mallarmé n'y est guère tendre avec « les royaux pantins du passé ». On notera l'ironie, rousseauiste toujours, de « malappris ».

274. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français; Quant au livre, Étalages*, OC, pp. 545 et 375.

Le sacre : un prodige qui opère par la fascination des prestiges

Prodige, prestige : il n'est pas inutile de s'arrêter un instant sur ces paronymes. « Prestiges » est l'un des tout premiers mots d'*Offices*²⁷⁵. Le pluriel tend à réactualiser le sens ancien du terme, celui d'illusions produites par des sortilèges magiques et ce n'est pas fortuitement que *De même*, en son premier paragraphe, conjoint « sortilèges », le mot magico-religieux, et « prestige », son équivalent politique. Il y a toujours un peu de magie dans la liturgie, ne serait-ce que dans la transsubstantiation eucharistique, il y a toujours des « charmes » dans la royauté, comme il en est dans la poésie : « Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète »²⁷⁶. Au singulier, prestige est tout aussi fascinant : est dit prestigieux ce qui n'a qu'à paraître pour, sans discours, sans raisons, sans ratiocinations, frapper l'imagination et imposer le respect. On retrouve ainsi un motif inscrit en filigrane dans l'esthétique mallarméenne : le rituel signifie non pas strictement en silence mais tacitement, évasivement, de façon sibylline, et il emporte d'autant plus facilement l'adhésion qu'il s'adresse à « nos élans secrets », à nos « sentiments naturels », à notre « instinct de ciel » et qu'il n'y a pas lieu de discuter.

Le sacre est une sorte de miracle, de prodige qui, d'un personnage d'apparence ordinaire, fait un être revêtu de majesté : auguste et vénérable désormais, il se tiendra, enveloppé de ses prestiges, à l'écart. Il n'est rien de plus simple que de sacrer un homme, une chose ou quelque lieu du monde : peu de gestes suffisent car, aussitôt, l'invisible afflue et c'est le ciel qui descend sur la terre, qui vient se poser sur elle. La distinction du profane et du sacré est la transposition horizontale de la distinction verticale de l'immanent et du transcendant. Le lieu sacré contient le peu de ciel qu'il faut et qu'il n'est plus indispensable de chercher là-haut. On peut dès lors congédier son « instrument des fuites », devenu inutile puisque la nouveauté recherchée est advenue, déposant sur les êtres sa mince pellicule de splendeur chatoyante.

Idéalisation et non idéalisme dans *Les Fenêtres*

Ces remarques nous ramènent aux *Fenêtres*. Dans le poème s'opère en effet une double transfiguration : celle de « l'horizon » dans la première partie, celle du poète dans la seconde. Les prestiges du monde, de la vie et de l'homme, même présents, ne

275. *Plaisir sacré*, OC, p. 388.

276. *Magie*, OC, p. 400.

sont pas toujours immédiatement visibles mais l'artiste paraît, qui les « tire [...] de leur invisibilité » : Ce qui se dessine à travers la vitre reste le monde, cesse d'être seulement le monde, devient aussi souvenir, rêve, miracle, transfiguration, comme l'hostie reste un rond de pain azyme, cesse de l'être et entraîne soudain génuflexions ou saluts, dans un élan de tout l'être qui ne souffre aucune contestation, sans que rien n'ait eu lieu, sauf les gestes du rituel. « Que se passait-il devant moi ? rien, sauf que »²⁷⁷ : tel est le leitmotiv de la liturgie mallarméenne.

L'art, « vitre » ou « mysticité », n'est rien ou n'est que fort peu de chose, instrument interposé, complice d'un regard solaire qui dépose, gloire ou orgueil, de « significatifs prestiges »²⁷⁸ sur le monde et qui évite désormais au poète d'avoir à en sortir puisque ce qui est censé se trouver derrière la vitre en habite aussi bien les reflets, de sorte que « la Beauté » ne fait plus sa demeure d'un empyrée ultérieur mais de ce qui, en l'artiste, précède le regard comme « souvenir du rythme antérieur »²⁷⁹, ancré dans son âme; elle fait sa demeure de son « ciel antérieur », métaphorique. La comparaison qui structure le poème invite le lecteur à chercher dans la première partie le pendant de cette mystérieuse expression à l'allure si platonicienne mais qui ne l'est sans doute pas puisque ce que « le moribond » aperçoit à l'horizon à la fois proche et lointain, superficiel et profond, de la fenêtre c'est une image sublimée de son propre passé, le « jadis » intérieur de la troisième strophe ayant son symétrique dans le « souvenir » extérieur de la cinquième. On pourrait, il est vrai, faire remarquer qu'il arrive à Mallarmé, si ce n'est de transposer la doctrine platonicienne de la réminiscence, du moins d'emprunter le mot pour l'associer à la création poétique, évoquée notamment en ces termes : « quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences [...]. Un à un, chacun de nos orgueils, les susciter, dans leur antériorité et voir. »²⁸⁰ Le motif du souvenir, naturellement associé à ceux de antériorité et de l'intériorité, s'applique de façon assez précise à l'opération du rêve dans les *Fenêtres*, ce qui permet peut-être de conclure que le poème est plus proprement mallarméen qu'il n'y paraît à première vue.

Malgré la présence de nombreux motifs que développera l'œuvre ultérieure, B. Marchal voit là un témoignage de « l'idéalisme exaspéré » de Mallarmé à cette époque²⁸¹. Si *Les fenêtres* témoignent d'un art de l'antithèse et de l'hyperbole dont

277. *Un spectacle interrompu*, OC, p. 276.

278. *Hamlet*, OC, p. 299.

279. *Symphonie littéraire*, OC, p. 262. Cf. OC, p. 264 : « l'âme rythmique ».

280. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 481.

281. Cf. son édition des *Poésies*, p. 188. Cette formule à l'emporte-pièce résume mal et même sans

les connotations baudelairiennes sont indéniables, il convient de ne pas sous-estimer l'éparpillement plus secret de la signification qui tempère l'éventuel « idéalisme » en une possible idéalisation. Le mouvement de la pensée, chez Nietzsche et Mallarmé, tend vers une réduction de l'idéalisme et du dualisme. Dans un texte de 1870, le jeune philologue, qui ne s'est toujours pas soustrait à une certaine emprise du romantisme allemand, évoque « l'incroyable idéalisme [*Idealismus*] de l'être grec ». Il n'aura plus de ces imprudences. D'ailleurs, son premier geste est de se corriger en remarquant que, sous l'action d'Apollon, la « vie bestiale [*Thierleben*] » qui caractérise dans d'autres civilisations le culte dionysiaque « se transforma » chez les Grecs « en une fête de la libération du monde [*Welterlösungsfest*], en un jour de transfiguration [*Verklärungstag*]. Tous les instincts sublimes de leur être se révélèrent dans cette idéalisation [*Idealisierung*] de l'orgie. »²⁸²

Cette transition d'*Idealismus* à *Idealisierung* est capitale. L'idéalisme se fonde sur la supposition qu'un au-delà existe, déjà donné. L'idéalisation est la production d'un au-delà à partir de ce qui est déjà donné. Or la fonction du geste liturgique s'inscrit précisément dans l'intervalle qui sépare l'existence empirique de sa figuration esthétique, en prenant le mot au sens large que Mallarmé lui assigne. Le pain et le vin terrestres se transforment en la chair et le sang divins du dieu incarné. Transfiguration, idéalisation, transsubstantiation, transmutation : il y a là autant de métaphores, autant d'avatars de la métaphore, de la « transposition » mallarméenne. Pris aux rets du langage, le commentateur doit se résoudre à l'approximation car il lui faut bien faire parler le geste tacite pour tenter de traduire son secret en évitant si possible de le trahir. Telle est l'impossible gageure de l'oracle delphique.

L'idéalisation fait briller dans les choses la pure lumière du Soi

L'art, comme facteur d'idéalisation, serait donc « mysticité » : que faire de cette métaphore embarrassante ? Ou bien elle n'est qu'un péché de jeunesse dont l'athée Mallarmé, comme Nietzsche, se serait complètement repenti par la suite ou bien la métaphore subsiste et il est impératif de la prendre au sérieux, fût-ce comme métaphore, avec les difficultés peut-être insolubles soulevées par l'oscillation de l'entendement et de l'imagination qu'elle entraîne, perpétuelle, entre le propre et le figuré. On pourra hésiter entre les deux membres de l'alternative. Il est sans doute

doute aucunement le commentaire que *Lecture de Mallarmé* consacre aux *Fenêtres* et auquel nous sommes redevable, ici comme ailleurs.

282. *La vision dionysiaque du monde*, § 1, trad., p. 291. Texte original, p. 556.

significatif à cet égard que « l'Infini » présent au vers 28 des *Fenêtres* ne reparaisse que très parcimonieusement sous la plume de Mallarmé, du moins doté de la majuscule réglementaire²⁸³, tandis que « mysticité » disparaît. D'autres métaphores surgiront cependant : celles de la passion, de l'initiation, des Mystères, dont les connotations sont certes plus liturgiques mais ne quittent pas le domaine religieux.

Bien après *Les fenêtres*, sans doute moins « exaspéré » qu'en cette période noire de sa jeunesse, Mallarmé évoquera avec, semble-t-il, une certaine bienveillance « un Idéalisme qui [...] refuse les matériaux naturels »²⁸⁴. Il n'est pas impossible qu'il en offre un pressentiment ou une approximation à travers cette opération métamorphosante de la fenêtre qui transforme le monde en lumière, ainsi que le suggère l'allemand *verklären*, ou qui, plus simplement l'illumine mais d'une pure lumière *causa sui*, si l'on veut bien nous passer ce vieux concept théologique, sans doute aussi peu recommandable que celui d'idéalisme mais qu'il est tentant d'utiliser en guise de métaphore à propos de toutes ces choses brillant, chez Mallarmé, de leur propre lumière ou des prestiges de la poésie, c'est tout un : « chapeau de clarté » ou « fulgurante console »²⁸⁵. Gardner Davies a montré que, dans les poèmes qui ont trait au drame solaire, le poète est l'héritier du soleil disparu, dont il assume la puissance lumineuse. Cette dernière, il ne faut pas l'oublier est la figure visible de la lumière divine, Nietzsche le rappelle opportunément lorsqu'il évoque « la belle apparence [*Schein*] »²⁸⁶ du rêve. La fonction de l'idéalisation est dès lors de faire surgir dans le monde une lumière qui n'est plus celle de l'ancien Dieu ni même des dieux mais dont la source est dans le poète faisant briller le monde refiguré de ses propres prestiges. On voit que l'idéalisation, dont les modalités vont encore nous occuper tout au long du prochain chapitre, est une condition essentielle de cette figuration du divin qui est simultanément une figuration de soi : éliminer la poussière des choses et des jours pour laisser éclater la « native illumination » qui suscite un monde vierge.

Le sacre par la pourpre impériale du couchant

Le plus commun des mortels est appelé à faire sa propre expérience de « la Gloire » s'il sait choisir ses « temps d'apothéose ». Préférant à l'« ivresse » que les prolétaires entendent au sens propre celle, figurée mais produisant des effets semblables, qui est « à tous départie par les libéralités conjointes de la nature et de

283. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 648 : « une obligation de qui déchaîne l'Infini ».

284. *Crise de vers*, OC, p. 365.

285. *Apparition* et « Tout Orgueil... », OC, resp. pp. 30 et 73.

286. *La naissance de la tragédie*, § 1, trad., p. 28. Texte original, p. 26.

l'État », Mallarmé choisit de s'exiler en « l'extatique torpeur » d'une forêt que le couchant illumine, seul « évadé » des touristes en train(-train) : après l'embryon de fuite indispensable pour pénétrer dans le cercle magique, tout se joue dans une station, grâce à cet instrument d'extatique fuite intérieure que constitue la nature. Il suffit de passer le pont pour que se produise le prodige : le rougeoiement des *Fenêtres*, couvrant tout, consomme « l'universel sacre de l'intrus royal qui n'aura eu qu'à venir », comme « dans cette diurne veillée d'immortels troncs au déversement sur un d'orgueils surhumains [...] des torches consomment [...] tous rêves antérieurs à leur éclat ». Les effets de la cérémonie solaire sont à la fois de sacre et d'apothéose ; l'opération produit de la majesté et de la divinité. Le rougeoiement du couchant en revêt comme de la pourpre impériale l'homme qui devient de la sorte figure visible de ce qu'il se sait être sans avoir l'occasion de le vérifier dans la vie ordinaire. Ainsi se produit cette « solennisation » que Mallarmé recherche dans la fête et dont rend compte l'expression « orgueils surhumains », orgueil de celui qui non seulement se sent désormais grand mais vit dans l'illusion d'une condition humaine dépassée ou surpassée.

Symboliquement ou fictivement, le sacrifice de la messe restaure la nature humaine dans sa majesté perdue. Ainsi l' élu, car enfin nul autre n'y songe, qui se présente ici, par la combustion de son propre ciel intérieur et antérieur, tandis que le train s'éloigne, « emportant du monde quelque part »²⁸⁷, est-il transporté juste ce qu'il faut au-dessus de l'humain pour simplement, le temps d'un reflet mensonger, être — ce « dont aucun ne se croit, au préalable, sûr »²⁸⁸. La cérémonie, dans cette abolition du néant qu'on est, fait advenir non pas l'âme, qui n'est point, mais l'artifice d'une apparence extérieure qui est tout, y compris, peut-être, l'âme puisque se manifeste là ce que Nietzsche appelle « la belle apparence [*Schein*] » du rêve. Ainsi Baudelaire, dans le premier *Spleen*, compare-t-il la « matière vivante » à « un vieux sphinx ignoré du monde ». Or, il « ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche ». La splendeur, « musicienne du silence »²⁸⁹, que déploie le geste liturgique ou esthétique, semble ne se soutenir que de l'inanité d'une âme improbable qui s'est abstraite du monde dans le déclin de la trivialité, cet équivalent transposé de la chute déjà chez Baudelaire, qui demandait, à propos de Balzac : « qui peut se vanter [...] de pouvoir appliquer une méthode qui lui permette de revêtir, à coup sûr, de lumière

287. *La gloire*, OC, pp. 288-289.

288. *L'action restreinte*, OC, p. 369.

289. Mallarmé, *Sainte*, v. 16, OC, p. 54.

et de pourpre la pure trivialité ? »²⁹⁰ Il ne s'agit pas de restaurer le déchu au sens chrétien mais d'introniser une réalité qui, sans les prestiges de l'imagination, reste en deçà du « désir insatiable »²⁹¹, incarné notamment par Faust. Tout le sens de la liturgie poétique telle que nous avons tenté de le dégager depuis le chapitre II se manifeste ici avec son double mouvement, de retrait d'abord, rendu nécessaire par la véritable agression, marquée avec une extrême insistance dans *La gloire*, que représente le monde urbain sous tous ses aspects, d'idéalisation ou de glorification ensuite.

Un spectacle interrompu : une double ascension vers la gloire

Si la poésie doit avoir une parenté avec la liturgie, il est impératif qu'elle dessine à son instar une « ouverture », des lignes de fuite, comme la queue du chat, animal chatoyant et sacré s'il en fut, Baudelaire le savait, Mallarmé s'en souvient : « Le chat s'étend de la divinité au lapin; [...] quelque chose comme nos lares, [...] il satisfait, pour cela doux aux solitaires, le besoin de la caresse, en offrant sur lui la place exacte; y compris, philosophiquement, l'au delà, indispensable, par le déroulement ou la fuite de sa queue. »²⁹² En somme, le chat est une sorte d'éventail vivant qui, à la fois, concentre toute l'échelle des êtres et déploie ses virtualités jusqu'aux confins de l'espace. Grâce à ce génie du lieu, l'homme connaît le miracle d'être ailleurs, quelque part dans les nuages ou quelque autre « au-delà » métaphorique, sans cesser de se sentir à l'aise dans ses pénates, de déménager sans avoir à quitter « la place exacte » qui lui est assignée et à laquelle, pas plus qu'Hamlet, il ne peut rien.

Cet « au delà, indispensable », désigné par la queue du chat, est aussi visé par la cérémonie telle que la rêve Mallarmé lorsqu'il demande, en 1895 : « Un rite s'extériorisera-t-il de la pratique quotidienne »²⁹³ ? Quitter le sol des reporters pour le Grand Temps du rêve grâce à la liturgie ou à la poésie, ce qui apparaît ici comme un transfert ne suppose pourtant, en 1875, dans *Un spectacle interrompu*, nul passage d'un lieu à un autre mais la seule justesse du regard, requise pour « jouir comme la foule du mythe inclus dans toute banalité »²⁹⁴. La banalité, en l'occurrence, se présente sous les espèces d'un spectacle de cirque auquel, une fois de plus, Mallarmé

290. *L'art romantique*, Théophile Gautier, 4.

291. Mallarmé, *Volumes sur le divan*, *Morceau pour résumer* Vathek, OC, p. 550. Mallarmé emploie la formule à propos de ce personnage, qui se tourne vers « des pratiques de magie ».

292. Manuscrit de la collection H. Mondor, cité dans OC, p. 1642.

293. *Catholicisme*, OC, p. 392.

294. OC, p. 276

assiste, non pas seul mais sans compagnon, la chose n'intéressant personne malgré son titre : « la Bête et le Génie ».

La bête est un ours; le génie est « un clown » qui, « dans sa haute nudité d'argent, raillait l'animal par notre supériorité. » Il faut revenir en arrière pour percevoir la légère teinte d'ironie rousseauiste : si l'homme est plus élevé que l'animal dans l'échelle des êtres, « la civilisation » qu'il a inventée est impropre au « rêve » et pourrait mériter d'être emportée par un rire aux vertus cathartiques. Baudelaire, après Hugo, avait continué de réduire la juxtaposition shakespearienne de la tragédie et de la comédie : dans *L'albatros* et *Le cygne*, oiseau, « comme les exilés, ridicule et sublime ». Villiers dédie son *Ève future* « aux rêveurs, aux railleurs ». Cette conjonction presque oxymorique s'éclaire si l'on conçoit la raillerie, à l'instar du rêve, comme un moyen d'exil : elle balaie même l'insupportable « en du rire de fleurir ivre »²⁹⁵.

Le clown — ce ne peut être qu'un Auguste —, railleur, éclatant des prestiges d'une tenue de circonstance qui le laisse comme nu est une figure quasi divine. C'est Rimbaud se défaisant, allégorique, de ses vêtements infestés de vermine²⁹⁶, « pour qu'ils dispar[ai]ssent avec les derniers rayons du soleil », et frappant de « stupéfaction », comme devant un prodige, Banville désigné, ce n'est pas un hasard, par la périphrase : « l'auteur des *Exilés* », qui s'enquiert des raisons, « près du dieu, de cette tenue, enfin, mythologique »²⁹⁷. C'est Mallarmé lui-même que « le vif œil », impertinent, profond et poétique, de sa « Marchande d'habits » « sépare », abstrait de ses « hardes », dépouille, dans une secrète apothéose, de son enveloppe de mortel policé, qu'elle laisse ni tout à fait le même ni tout à fait un autre : « Et comme un dieu je vais nu »²⁹⁸. La « haute nudité d'argent » du clown est ainsi métaphorique : elle le surélève ou le transpose jusqu'au statut surhumain, surnaturel de « génie », de « héros », bref de demi-dieu.

La bête, en regard, sert de point de comparaison. Par rapport à cet « homme inférieur » qui, appelé à concentrer sur lui l'attention du public, aspire au « génie » et à la « sagesse », le représentant de l'espèce humaine, « dépositaire de notre orgueil », apparaît comme un « aîné subtil », comme un « frère brillant et surnaturel ». Les circonstances du spectacle, la lumière du gaz, « dispensateur moderne de l'extase »

295. Mallarmé, *Éventail*, v. 8, OC, p. 59.

296. Cf. Michaux, évoquant dans *Icebergs*, texte merveilleusement mallarméen mais peu flatteur pour les civilisés, les banquises, ces « pays libres de vermine » (*La nuit remue*).

297. Arthur Rimbaud, OC, p. 515.

298. *La Marchande d'habits*, v. 3-4, OC, p. 64.

qui participe au « charme » général en « magnifiant la scène », concourent pour décaler l'humain vers le divin et l'animal vers l'humain : l'ours a été un instant habité par la « curiosité plus haute dont le dotait le rayonnement théâtral », projeté par la barrière de feu de la rampe qui délimite l'espace idéal. Cette double promotion vers la gloire qu'évoque le texte, Mallarmé est bien le seul à l'avoir perçue. Le spectacle a été le même pour tout le monde mais non point la « façon de voir [...] supérieure », indispensable pour appréhender la « réalité » sous les espèces du « rêve ». Ce sont l'« œil profond », « les yeux sacrés » qu'à peu près à la même époque *Toast funèbre* prête à Théodore de Banville. Seuls ils permettent de percevoir la hauteur métaphorique et la magnificence que désignent de multiples indices dans le spectacle comme la marque d'une divinisation, la nudité imaginaire du clown et le flot de lumière qui le fait scintiller comme les signes indubitables d'un prodigieux recul. Ce « héros » n'échappe pas à la règle qui est le lot de tous ses semblables chez Mallarmé : le mouvement qui l'élève au-dessus de sa nature commune le ramène simultanément vers la virginité radieuse de l'origine dans le Soi. C'est ce dernier qui se manifeste visiblement au dehors sous les espèces lumineuses de l'orgueil et du génie qu'associera plus tard « Quand l'ombre menaça... ».

Les scintillations de l'âge d'or

Mallarmé n'était pas sans avoir lu le cinquième poème des *Fleurs du mal* :

J'aime le souvenir de ces époques nues,
 Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues.
 [...]
 L'homme élégant, robuste et fort, avait le droit
 D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi.

Baudelaire dessine une antithèse tranchée entre le présent dévalorisé et le passé sublimé vers lequel il se tourne grâce à une mystérieuse faculté de « souvenir » — de réminiscence — qui ne peut évidemment pas se confondre avec sa mémoire individuelle puisqu'elle le ramène aux âges, qu'il n'a pas connus, d'une enfance rêvée de l'homme. Les « natives grandeurs » de l'humanité sont ainsi reléguées dans un âge d'or aussi définitivement révolu que « le vert paradis des amours enfantines », sans pour autant cesser, sous la modalité ténue du « souvenir » d'être présentes à l'esprit. Mallarmé gomme l'antithèse du passé et du présent : il se contente de faire

jouer sur la banalité les reflets de l'édénique. On aura mesuré l'importance capitale de ce texte de Baudelaire : la dorure solaire est intimement liée au mythe de l'âge d'or, l'équivalent gréco-romain du mythe édénique.

Eliade a montré que lorsqu'un objet est considéré comme le support d'une hiérophanie, il ne cesse nullement d'être ce qu'il est, bien qu'en un sens il devienne radicalement autre : « le *sacré* se manifeste dans un objet *profane* », d'où une « paradoxale coïncidence du sacré et du profane »²⁹⁹. Il est étonnant de voir *Un spectacle interrompu* transposer en 1875 cette superposition du sacré et du profane dans celle du mythe et de la banalité alors que, vingt ans plus tard, le passage de *Catholicisme* cité plus haut semble concevoir le rapport des deux comme la réciproque extériorité de la fête et de la banalité. Faut-il en conclure que le point de vue de Mallarmé a changé ?

Rien n'est moins sûr car les poèmes en prose plus tardifs, *La gloire* et *Conflit*, paraissent présupposer une double représentation du sacré, opposition de deux situations existentielles antagonistes, lorsque le prolétaire, ivre, cesse de travailler, et superposition de deux états antithétiques, lorsque l'homme ordinaire est glorifié par la lumière du soleil couchant. Le reporter s'arrête au plus superficiel, le poète plonge le regard jusqu'au plus profond, serait-on tenté de dire, si cette distinction topologique de la surface et de la profondeur n'était pas une formulation inadéquate pour rendre compte de ces deux textes. Dans l'un et l'autre cas, se produisent à la fois une sortie hors de la quotidienneté vers une antériorité mythique où l'homme puise l'extase d'un bonheur impossible et une surélévation de l'être, même si elle consiste, pour celui qui se livre au « rituel » de la beuverie, en une plongée dans l'inconscient. La superposition du mythe et de la banalité d'*Un spectacle interrompu* n'exclut d'ailleurs nullement la soustraction radicale du cercle magique puisqu'elle fait du théâtre, en une expression qui eût ravi Nietzsche, un « lieu absolu », comme la monarchie, à la fois impérieux et, du point de vue étymologique, coupé de tout, lieu barré, interdit, où le spectateur ne pénètre pas si ce n'est, par le regard, le temps d'une figuration. Le poème est donc le lieu d'une transgression, au moins relative; il autorise partiellement ce que la réalité défend catégoriquement. Cette remarque nous ramène à « M'introduire dans ton histoire... ».

299. *Traité d'histoire des religions*, p. 37. C'est Eliade qui souligne.

« M'introduire dans ton histoire... » : le sacre comme satisfaction fictive

Entre la première et la seconde strophe du poème, tout s'embrouille; le poète ne sait pas ni les commentateurs : la réalité, à supposer qu'elle ait lieu comme un événement et non comme une loi, énoncée dans la méditation sur *Hamlet* mais dont il n'y a rien à dire, est escamotée.

À des glaciers attentatoire
Je ne sais le naïf péché
Que tu n'auras pas empêché
De rire très haut sa victoire

Mystérieusement, fatalement, il y a « péché » et « naïf », d'abord au sens étymologique, péché, natif, renvoyant au premier matin du monde, de celui qui ne sait pas encore que la satisfaction du désir est interdite. Qu'importe ce qui s'est, ailleurs que dans le rêve, passé ? Si le poète peut dire : « je ne sais le naïf péché », qui saura mieux que lui ? Peut-être ce péché en est-il resté au stade de la simple tentation, d'une fiction de transgression. Le poème suggère la possibilité de faire sans faire et de ne pas faire en faisant : franchissement de seuil mais imperceptible, transgression, mais improbable, d'espace sacré, de clôture invisible, tentative pour forcer les barrières de l'éden. Comme dans *Un spectacle interrompu*, il ne s'est sans doute « rien » passé, « sauf que » quelque chose s'est troublé, qu'il convient, jongleur, de rattraper : c'est la fonction des deux tercets. Le désir s'est heurté à un mur mais il n'en est point dans le poème, où il se libère. C'est pourquoi le poète peut, « joyeux », « rire très haut », non pas jusqu'au faite mais très haut, aussi haut que le soleil confine à ce qu'il y a pour l'homme de plus haut, sa « victoire », son triomphe car c'est bien de cela qu'il s'agit, et d'une apothéose, comme B. Marchal l'a bien vu. C'est très exactement « le couronnement railleur sans quoi tout serait vain », évoqué par le *Théodore de Banville* :

Dis si je ne suis pas joyeux
Tonnerre et rubis aux moyeux
De voir en l'air que ce feu troue

Avec des royaumes épars
 Comme mourir pourpre la roue
 Du seul vespéral de mes chars

Ce sont les tercets qui autorisent à voir ici encore dans la femme aimée l'« impératrice enfant » de « Victorieusement fui... ». Le « char » évoque à la fois celui du soleil et celui d'un empereur romain, d'où la « pourpre » et les « royaumes » : le poème est un sacre, il a rempli la fonction de la liturgie qui permet « à l'âme de s'exiler très haut »³⁰⁰. Le paradis perdu, comme l'éternité chez Rimbaud, est retrouvé ailleurs, dans le lieu improbable du poème ou fenêtre et de son ouverture. La frigidité hérodiadéenne de glaciers est annulée et compensée par le feu solaire et faunesque qui brûle au-delà, dans la miraculeuse trouée d'un momentané suicide, dont la disparition imminente du soleil est l'emblème, où se combinent les manques de l'existence. Ainsi n'est-on peut-être pas assez attentif au démenti que ce texte oppose à la présence supposée d'une angoisse du néant chez Mallarmé. Le coucher du soleil est un sacre, non pas l'occasion d'une terreur mais d'« une joie à instaurer » et que le poème, effectivement, instaure : « Dis si je ne suis pas joyeux [...] de voir [...] comme mourir [...] ». Il faudrait un long détour, exclu ici, par Georges Bataille pour mesurer toute la portée de cette extase, de cette sortie hors de soi par la mort fictive, dont « M'introduire dans ton histoire... », tout comme le *Cantique de saint Jean*, nous propose une version allusive.

Après avoir étudié comment les divers motifs de l'idéalisation liturgique se nouent chez Mallarmé dans des textes qui nous ont semblé significatifs, il convient de soumettre au même examen les deux autres auteurs en nous appuyant sur des exemples que nous supposerons également représentatifs. Il devrait ainsi apparaître que George et Yeats, au début de leur carrière au moins, sont tributaires de motifs qui finissent par donner l'impression du convenu, moins parce que ces deux poètes viennent après Mallarmé qu'à cause d'un déclin perceptible chez eux du génie de la suggestion.

Séparation et idéalisation dans *Weihe* : la poésie et l'amour consacrés

Le titre du recueil *Hymnen* annonce que l'auteur se propose de nous faire entendre ou de nous donner à lire une série de chants dont la visée essentielle est la célébration. À l'origine, l'hymne est chanté à la gloire de la divinité. Or s'il n'est pas

300. *Catholicisme*, OC, p. 391.

ici de dieu, dans l'acception commune du terme, auquel s'adresseraient les poèmes du recueil pour manifester sa gloire, il convient sans aucun doute de prendre en compte la dimension liturgique contenue dans le terme qui est censé conférer à l'ensemble du recueil sa tonalité, dont on peut du moins légitimement s'attendre à ce qu'il fasse sonner la note fondamentale de ce qui va suivre. Même dans le domaine profane, la célébration a de toutes façons un rapport étroit avec la cérémonie, la solennité³⁰¹ et s'il est, dans *Hymnen*, un poème qui met en scène un rituel, c'est le premier.

Le mot *Weihe* est emprunté au vocabulaire religieux ou plutôt liturgique. Sa polysémie est instructive puisqu'il peut signifier *bénédiction*, *consécration* ou *ordination*, cette dernière traduction étant celle retenue par M. Boucher. Il serait aisé de discuter ce choix : *ordination* est plus précis que l'original et ce terme est emprunté à la liturgie catholique, ce que rien ne justifie dans le texte. Dumézil rappelle que la notion de sacré, dans les langues germaniques, est exprimée par « deux racines qui désignent deux orientations, non pas opposées, mais complémentaires, de la notion : en allemand, celle de *weißen* et celle de *heilig*. » La première indique la « séparation », le retranchement, la seconde le « respect d'admiration » s'adressant à « certains êtres » que la « qualité indéfinissable, mais évidente par ses effets » du sacré « distingue du type ordinaire »³⁰². Ces deux formes de sacré sont présentes dans le poème : celle qui se rapporte à *weißen*, dans le titre et celle qui se rapporte à *heilig*, au v. 22, avec le participe passé « *geheiligt* », que M. Boucher traduit par « sanctifié ». Dumézil souligne qu'il n'y a pas lieu d'opposer trop nettement les deux registres distingués : pour ce qui est de ce poème, on pourra retenir que *weihe* suppose un mouvement de retrait hors du monde profane et que cette exclusion comporte une condition positive : il est indispensable d'avoir été rendu au préalable *heilig*. Malgré sa connotation trop précisément catholique, « ordination » n'est donc pas tout à fait inexact car cette consécration, rendue possible par une forme de sainteté qui le distingue des autres hommes, permet à l'être élu d'accéder à un autre ordre de réalité, interdit à ceux qui ne remplissent pas cette condition et qui, de ce fait, se trouvent forclos de ce mystérieux ailleurs. Le double mouvement mallarméen, de séparation et de glorification semble se dessiner ici. Une lecture attentive du texte permettra de le dégager plus nettement.

301. Que l'on songe au titre du dernier texte de *Crayonné au théâtre : Solennité*.

302. *La religion romaine archaïque*, p. 136.

Le poète obéit à un appel, d'origine indéterminée, qui lui enjoint de se rendre au bord d'un fleuve, en un endroit que de grands [*hohen*] roseaux protègent contre l'avancée des flots. Il y a là un premier élément de clôture. La seconde barrière contre la vie ordinaire est celle de l'assoupissement, condition du rêve et d'une sorte d'exorcisme de tout ce qui est étranger au pur soi, opéré par le verbe *zerstäuben*, où l'on retrouve la racine *Staub*, poussière, comme si, une nouvelle fois, la présence du fleuve avait pour fonction symbolique de soustraire le poète à l'insignifiance de l'existence quotidienne :

Im rasen rastend sollst du dich betaüben
An starkem urduft · ohne denkerstörung ·
So dass die fremden hauche all zerstäuben.

Étendu dans les prés, repose; enivre-toi
D'arômes forts et purs, loin des pensers gêneurs.
Les souffles étrangers s'écartent et s'apaisent.

Il faut se souvenir de la « recherche assoupie d'imaginaires ou de symboles » évoquée par Mallarmé dans *Un spectacle interrompu* et de « l'extatique torpeur de ces feuillages » dont il est question dans *La gloire*. L'ivresse est en l'occurrence causée par un étrange « urduft », terme composé qui indique dans sa première partie une dimension originelle. Dans la quatrième strophe, les branchages constituent un cadre, une sorte de *templum* augural, laissant apparaître un morceau de ciel étoilé désigné par l'expression « selige gefilde », qui fait scintiller les Champs Élysées et leur suprême félicité, sans toutefois les nommer précisément, indice d'un recul vers l'éden :

Schon scheinen durch der zweige zackenrahmen
Mit sternenstädten selige gefilde ·
Der zeiten flug verliert die alten namen
Und raum und dasein bleiben nur im bilde.

Déjà luit dans le cadre anguleux des feuillages
Étoilé de cités et bienheureux l'espace :

L'envol des jours n'a plus les vieux noms coutumiers

La Forme et l'Être morts revivent dans l'Image.

Le troisième vers de cette strophe évoque la perte des vieux noms, nous ramenant à un état d'avant Babel et même d'avant la chute, où l'homme primordial n'a pas encore dénommé les choses et où le poète qu'il est reste libre d'inventer ce « mot total, neuf, étranger à la langue » qui « achève cet isolement de la parole » ou encore ce « mot, parfait, vaste, natif » qu'est le vers pour Mallarmé. « Yahvé [...] les amena à l'homme pour voir comment celui-ci les appellerait : chacun devait porter le nom que l'homme lui aurait donné. L'homme donna des noms à tous les bestiaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes sauvages »³⁰³. Tout ce qui précède converge en ce vers, qui marque le tournant du poème : « Und raum und dasein bleiben nur im bilde », ce dernier terme désignant à la fois ce qui s'inscrit dans le cadre défini par les branchages et l'image, le symbole poétique qui, à l'instar de la fenêtre concentre en lui-même tout l'être, le sépare et le vaporise. Alors se produit, comme dans un rêve ou une hallucination, cette mystérieuse initiation amoureuse, consistant dans un baiser de « die herrin », expression indécidable que M. Boucher, peut-être en désespoir de cause, traduit par « la Déesse », désignant par là un être dont le statut est lui-même indécidable, à mi-chemin entre le sensible et l'immatériel, entre la réalité et le rêve, Muse, femme aimée peut-être et Vierge apparue :

Nun bist du reif · nun schwebt die herrin nieder ·

Mondfarbne gazeschleier sie umschlingen ·

Halboffen ihre traumesschweren lider

Zu dir geneigt die segnung zu vollbringen :

Indem ihr mund auf deinem antlitz bebt

Und sie dich rein und so geheiligt sah

Dass sie im kuss nicht auszuweichen strebte

Dem finger stützend deiner lippe nah.

303. *Crise de vers, Villiers de l'Isle-Adam*, OC, resp. pp. 369, 492. *Genèse*, II, 19-20, trad. de la Bible de Jérusalem.

Te voilà prêt; déjà s'approche la Déesse
 Elle descend, voiles légers couleur de lune,
 Sa paupière mi-close est lourde de ses rêves
 Elle est penchée vers toi pour l'onction suprême.

Ton visage a senti sa bouche frémissante
 Alors te voyant pur, — par là sanctifié,
 Elle a pris ton baiser et n'a point voulu fuir
 Le doigt qui maintenait ses lèvres sur les tiennes.³⁰⁴

La condition de possibilité de cette « onction », terme une fois de plus trop connoté pour « segnung », est exprimé au vers 22 par le participe « geheiligt », dont il a déjà été question, et par l'adjectif « rein », pur. Une bénédiction, une consécration et un sacre, étaient à accomplir, « zu vollbringen », qui adviennent par le baiser, fictif et momentané, de deux êtres vierges, flottant dans l'état hésitant du rêve et de la lévitation : « nun schwebt die herrin nieder ». Deux expériences au moins se superposent ici dans celle de la consécration : celle de la poésie et celle de l'amour. La figure advenue d'un au-delà mystérieux apporte à ces deux expériences, par le nom qui la désigne, « herrin », la « native noblesse » qui leur fait défaut dans l'existence ordinaire. Le sacre est bien un couronnement métaphorique qui, très littéralement, conduit à une forme de complétude ou de plénitude : *zu voll-bringen*. Le geste de tresser une couronne et de la poser sur le front revient plusieurs fois dans l'œuvre de George comme une allusion à peine voilée aux rites dionysiaques. On trouve chez le jeune Yeats une image du couronnement dotée d'une signification équivalente : restaurer plus qu'instaurer, c'est la différence avec Mallarmé, une joie que l'on croit perdue mais susceptible d'être reconquise par le sacre de la poésie.

Le faune couronné : vers l'enfance par le rêve et l'extase

The Song of the Happy Shepherd nous renvoie au genre de la pastorale, ce que confirme l'allusion du vers 1 à l'Arcadie.

The woods of Arcady are dead,
 And over is their antique joy;

304. P. 9. Trad., p. 47.

Of old the world on dreaming fed;
 Grey Truth is now her painted toy;
 Yet still she turns her restless head :
 But O, sick children of the world,
 Of all the many changing things
 In dreary dancing past us whirled,
 To the cracked tune that Chronos sings,
 Words alone are certain good.
 Where are now the warring kings,
 Word be-mockers ? — By the Rood,
 Where are now the warring kings ?
 An idle word is now their glory,
 By the stammering schoolboy said,
 Reading some entangled story
 The kings of the old time are dead;

Les bois de l'Arcadie sont morts,
 Finie est leur antique joie;
 Jadis le monde se nourrit de rêve;
 La Grise Vérité est maintenant son jouet;
 Pourtant il tourne sa tête inquiète;
 Mais ô fils malades du monde !
 De toutes les choses changeantes
 Nous dépassant lancées en une morne danse
 Sur l'air fêlé que dévide Chronos,
 Seuls les mots sont un bien certain.
 Où sont-ils maintenant les rois guerriers
 Qui se moquaient des mots ? Par la Croix,
 Où sont-ils maintenant les rois guerriers ?
 Un mot léger fait maintenant leur gloire,
 Dit par l'enfant qui bégaye à l'école,

Lisant quelque histoire embrouillée;

Les rois du temps jadis sont morts;

La fiction qui fait du poème « la chanson du berger heureux » permet d'instaurer un décalage temporel entre l'époque actuelle et celle du locuteur. Ce dernier déplore la fin de la période bienheureuse à laquelle il appartient, à laquelle il a été mystérieusement arraché pour être projeté dans le temps présent. Le « maintenant » du v. 4 oppose brutalement une réalité définitivement révolue à ce qu'est devenu aujourd'hui le monde. Le motif central de la première strophe est la quête d'une harmonie. Le monde est vieux, l'humanité est suffisamment dévoyée pour être fascinée par la connaissance scientifique, exclusivement conceptuelle et rationnelle, étrangère par conséquent à la richesse foisonnante qui s'offre à elle. Ce ne sont d'ailleurs pas seulement les hommes qui sont atteints par cette perversité mais le monde lui-même qui, comme retombé en enfance, mais incapable de retrouver ce curieux mélange de naïveté et de sérieux que les enfants manifestent dans le jeu, prend pour un « jouet » ce qui n'est que « Grise Vérité », grise comme la poussière ou la cendre. Il n'est plus de vrai jeu ni de vraie danse et les vers 7-9, évoquant le devenir, n'offrent qu'une parodie grinçante de la vieille harmonie des sphères.

Le poète s'adresse aux hommes, en particulier au lecteur, comme aux « fils malades du monde » parce qu'ils ont perdu cette légèreté et cette transparence du regard qui permettaient aux bergers d'Ancadie de se sentir dans le monde comme au milieu d'un jeu et d'une danse mais ce dérèglement intérieur ne fait qu'accompagner le dérèglement extérieur de toutes choses. Bien entendu, le poète objective ainsi ce qui est pour lui l'expérience d'une perte du sens. Encore cette formulation doit-elle être corrigée car ce qui instaure une distance douloureuse entre l'homme et le monde ce n'est pas tant que le monde ait perdu un sens qu'il avait autrefois mais plutôt que la question du sens ait précisément surgi et ait brisé cette immédiateté du rapport au monde que l'on peut connaître dans le jeu et dans la danse.

La musique qui retentissait aux origines n'a pas cessé mais elle a subi une transformation qui, aussi légère fût-elle, produit une dissonance et introduit dans l'âme une pénible déchirure³⁰⁵. De même la danse des choses se poursuit-elle mais sur le mode du tourbillon, de sorte qu'elle exclut l'homme qui ne peut plus s'y intégrer comme l'enfant dans la ronde, parce qu'il est entraîné par un mouvement

305. Peut-être une telle expérience est-elle analogue à celle que Baudelaire évoque dans *La cloche fêlée*.

impossible à maîtriser : « past us, nous dépassant », dit le texte, qui marque ainsi le divorce entre le rythme propre de l'homme et celui du monde qui l'entoure. La danse du soufi s'est endiablée : les choses continuent de changer mais sans plus nous enchanter, la diversité contenue dans le participe présent « changing » équivaut paradoxalement en nous à la triste monotonie traduite par l'adjectif « dreary, morne ». En nous et hors de nous prévaut un déficit d'être et d'aperception puisque la grisaille d'un savoir insipide produit sur nous le même effet qu'un jouet bariolé, objet fascinant par la manipulation et la contemplation duquel nous devrions nous montrer capables d'échapper à ce que banalement nous sommes.

Dès lors, comment ce berger, malencontreusement déplacé dans un univers qui lui est totalement étranger, peut-il être « heureux » ? La réponse se dessine dès le vers 10 : « Seuls les mots sont un bien certain ». Ce berger, c'est naturellement le poète lui-même adoptant une identité d'emprunt pour exprimer sa propre nostalgie de ce que pourrait être la vraie vie, reculée dans l'espace et le temps mythiques, dans l'âge d'or de l'Arcadie. La clef du bonheur, de l'« antique joie », ce sont les mots, la poésie qui, comme le monde le faisait jadis, « se nourrit de rêve » et permet de retrouver à tout moment l'harmonie perdue. La poésie est une activité démiurgique qui recrée l'univers en le transposant dans le langage et en conférant aux choses le rythme parfait qui leur fait défaut. La parole poétique, selon un thème lui-même très classique, apparaît comme le garant de la durée, voire de l'éternité pour tout ce qui s'y trouve ressaisi et fixé à jamais. Ainsi les héros guerriers, eux qui prisaient l'action et méprisaient les mots, qui croyaient pouvoir prendre place dans la postérité et s'y inscrire définitivement grâce à leurs prouesses, ne bénéficient-ils plus que d'une forme de survie dérisoire, qui vient sanctionner historiquement leur erreur, leur faute, celle d'avoir méconnu les pouvoirs supérieurs du langage poétique. Privées de l'illustration qui est la marque de la vraie grandeur, ces pauvres figures du passé ne se perpétuent plus que sous le mode de l'inanité, de la vacillation et de l'insignifiant. Le reste du poème vise à corriger symboliquement les conséquences du défaut d'être évoqué dans cette première strophe.

Nous reviendrons ultérieurement sur la seconde strophe. La troisième quant à elle assimile le poème au geste qui en couronnant, en sacrant fait advenir le rêve et coïncider le présent avec cette enfance radieuse de la terre que rêvent les symbolistes :

I must be gone : there is a grave
 Where daffodil and lily wave,
 And I would please the hapless faun,
 Buried under the sleepy ground,
 With mirthful songs before the dawn.
 His shouting days with mirth were crowned;
 And still I dream he treads the lawn,
 Walking ghostly in the dew,
 Pierced by my glad singing through,
 My songs of old earth's dreamy youth :
 But ah ! she dreams not now; dream thou !
 For fair are poppies on the brow :
 Dream, dream, for this is also sooth.

Je dois partir; il existe une tombe
 Où lis et jonquilles ondoient,
 Et je voudrais réjouir le faune malheureux
 Gisant sous la rêveuse terre
 De chants joyeux avant l'aurore.
 Le temps de sa clameur fut couronné de joie;
 Et je rêve toujours qu'il foule le gazon,
 Marchant, spectre dans la rosée,
 Transpercé par mes chansons allègres
 De la rêveuse enfance de la terre :
 Mais las ! elle ne rêve plus; pour toi rêve !
 Car les pavots sont charmants sur le front :
 Rêve, rêve — cela aussi est vrai.³⁰⁶

Le poème, c'est l'ivresse ou l'extase procurées par le geste qui pose sur quel front ?
 celui du poète, du faune ou du lecteur, on ne sait, la couronne de pavots ou de
 pourpres coquelicots aux effets narcotiques et qui installe un pur milieu d'harmonie

306. Yeats, *Var.*, p. 64. Trad., pp. 81 et 83.

dans le rêve, une triple transparence, où viennent se confondre celui qui couronne, celui qui est couronné et la terre elle-même, comme le marque à deux reprises l'hypallage, au vers 4 : « la rêveuse terre » et au vers 10 : « la rêveuse enfance de la terre ». Ainsi se trouvent annulés non seulement la grisaille et le divorce entre l'homme et le monde, qui prévalaient dans la première strophe, mais la mort elle-même, partiellement et provisoirement vaincue par la magie d'une chanson qui fait resurgir le faune défunt sous des espèces fantomatiques. Ce poème est sans doute l'un des plus significatifs de l'inspiration symboliste du jeune Yeats. Hormis l'attachement à la légende qui le sépare si nettement de Mallarmé, il met en œuvre une poétique dont nous avons tenté de relever les linéaments dans ce qui précède. Le geste de poser la couronne, qui n'est perceptible au vers 12 que par son résultat, prend le relais de la métaphore du vers 6 : « Le temps de sa clameur fut couronné de joie ». Ce geste de couronnement emprunte au rite liturgique la puissance qui permet de réparer les conséquences d'un désastre obscur; il crée les conditions d'une existence momentanément et fictivement accomplie.

Après ce tour d'horizon, il convient de revenir rapidement à Mallarmé et à son « couronnement railleur », à sa liturgie qui n'exclut pas la parodie et par conséquent une certaine dose d'humour. Il faut prendre au sérieux le calembour sur « gravité » que nous avons relevé plus haut dans le *Théodore de Banville*. Nietzsche a inscrit en épigraphe au *Gai savoir* : « je ris de tout maître qui n'a su rire de lui-même ». Ainsi Mallarmé arbore-t-il souvent un sourire en coin : être grave, c'est être pesant. Or la liturgie n'exalte que si elle sait marcher à pas de colombe. Voici un exemple.

La parodie comme indice de la chute

Mallarmé n'est pas de ceux qui confondent trop l'idéal ou le rêve avec le réel et qui machinent d'installer le paradis sur terre. L'éden demeure à jamais non pas en Arcadie mais où il n'est pas : dans le monde des chimères. Ceux qui le cherchent quelque part peuvent toujours s'adresser au Vatican, ce jardin retranché dans la ville où le Suisse de service, loin de brandir sa pique, laissera passer avec un sourire bienveillant. Peut-être même se trouvera-t-il un autre archange pour les conduire jusqu'au Trône. Après Rabelais, Shakespeare et Goethe, qui introduit Méphistophélès dès le « Prologue au Ciel » de son *Faust*, Mallarmé sait qu'on n'échappe pas à la parodie. Tout sacre n'est jamais qu'un « couronnement railleur ». Tout Zarathoustra a son âne. Tout Pantagruel a en lui du Panurge pour lui renvoyer l'image, dérisoire donc aussi d'une certaine façon redressée, de ce qu'il prend pour sa splendeur : « eux, les royaux pantins du passé, à leur insu répondaient par le muet

boniment de ce qui crevait de rire en leur personnage enrubanné »³⁰⁷. Le jardin d'éden est un « gazon de territoire » : interdiction de marcher sur les pelouses, même sur la pointe des pieds et plus encore, si l'on se sent l'âme d'un conquérant qui vient de quitter ses bottes, de fouler le sol sous son talon. L'image d'Épinal du paradis perdu subit un renversement carnavalesque. Le gazon est l'éden domestiqué, la nature ivre du *Dormeur du val* alignée et rasée. Dans ce jardin à la française évoqué par la première strophe de « M'introduire dans ton histoire... », le travail met partout sa marque comme une bénédiction et on le respecte. Gazon régulièrement tondu, paradis à hauteur d'homme, coupé ras, comme dans « Surgi de la croupe... » l'évasement qui pointe vers les hauteurs de l'idéal, brusquement « s'interrompt », comme dans « Un coup de dés... » l'« aile » qui est « par avance retombée d'un mal à dresser le vol », ne plane pas mais aplanit, « couvrant les jaillissements coupant au ras les bonds »³⁰⁸. D'une extrémité à l'autre de l'œuvre, il y a de la fatalité, du guignon, une impossibilité à saisir au dehors ce que l'on porte en soi, autrement que sous les espèces d'une image presque caricaturale mais qui, par là même suscite un sourire, voire un rire libérateurs.

C'est aussi ce qui justifie l'écriture comme tentative de figurer, c'est-à-dire de produire au jour, ce qui n'est pas fait pour l'existence, d'où l'incertitude, le doute qui planent sans cesse sur cette entreprise prométhéenne : « Autrement, si ce n'était cela, une sommation au monde qu'il égale sa hantise à de riches postulats chiffrés, en tant que sa loi, sur le papier blême de tant d'audace — je crois, vraiment, qu'il y aurait duperie, à presque le suicide. » Il n'est de paradis possible et toujours approximatif que sur le papier, l'écriture est une opération de « chiffration » — le mot se retrouvera au prochain chapitre — qui permet de corriger la loi de la réalité pour la faire correspondre aux « riches postulats » du rêve. Même Villiers, c'est dire si la chose est ardue, « ne discerna de l'or » visible, celui qui fait les fortunes dénombrables, « le trésor, le vrai, ineffable et mythique, aux spéculations interdit si ce n'est penses »³⁰⁹, et qui sacre l'infortune. « Ineffable et mythique » : le mythique est peut-être ce qui permet de figurer l'ineffable sans trop le défigurer, dans la mesure où le poète est persuadé « par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré », que sa tâche est de « nier l'indicible, qui

307. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 314.

308. OC, resp. pp. 74, 460-461.

309. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, pp. 481 et 497-498.

ment » dans « le délice [...] de traduire sa chimère »³¹⁰. Que cette traduction soit toujours guettée par le risque d'une trahison ne fait pas le moindre doute à ses yeux.

Insuffisance des métaphores qui désignent l'« hyperbole » de *Prose*

Les termes qui visent l'opération idéalisante et glorifiante de l'art sont déficients car aucun ne rend compte de la complexité des diverses dimensions qui sont en jeu. Apollon préside à « la consécration de la belle apparence [*die Weihe des schönen Scheines*] »; le peuple grec est un roi Midas »qui a coutume de transformer en or tout ce qu'il touche »; « pour se magnifier, [*verherrlichen*] », sa volonté exigeait que « ses créatures se sentissent elles-mêmes dignes d'être magnifiées, elles devaient se retrouver dans une sphère supérieure [*in einer höheren Sphäre*] »³¹¹. Nietzsche, George, Yeats et Mallarmé manifestent tous cette exigence et les coïncidences lexicales, la rencontre, par exemple, de la « herrin » de George avec le « verherrlichen » de Nietzsche, importent moins que l'opération de la transposition esthétique qui par le geste, équivalent de la métaphore liturgique, transporte la réalité extérieure en un ciel impossible à situer, à la fois vers l'arrière, vers l'avant, vers l'intérieur et vers le haut.

Mallarmé prend acte de « l'insuffisance de soi » : la cérémonie est ainsi le supplément qui fait défaut dans la vie. La foule qui y participe est l'« amplification majestueuse de chacun »; la « scène, majoration devant tous du spectacle de Soi »; le culte futur, « l'amplification à mille joies de l'instinct de ciel en chacun »³¹². C'est « l'individu, ou notre insignifiance » qui est remis en question dans l'expérience esthétique : « cela improbable, en effet, que nous soyons, vis-à-vis de l'absolu, les messieurs qu'ordinairement nous paraissions. »³¹³ L'absolu de Mallarmé n'est pas religieux mais il exige, comme le Dieu des moines, une clôture ou un retranchement, un « plancher divin », un « lieu divin », où se tiennent « l'expérience sacrée », le « fait auguste » et qui s'identifient par le rêve avec le « ciel antérieur » du paradis perdu, interdit parce que de nulle part mais qui n'en épargille pas moins ses signes dans la réalité, à condition que quelque « lecteur d'horizon » sache l'appréhender

310. *Crise de vers, La Musique et les Lettres, Le livre, instrument spirituel*, OC, resp. pp. 367, 653, 380.

311. *La vision dionysiaque du monde*, §§ 1 et 2, trad., pp. 290, 296. Texte original, resp. pp. 554, 561, 562.

312. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français, Crayonné au théâtre, L'action restreinte; La Musique et les Lettres*, OC, resp. pp. 546, 298, 370, 654.

313. *De même*, OC, p. 395.

dans un regard qui la sacre. Alors le poète porte, comme dans la seconde partie des *Fenêtres*, son « rêve en diadème », cercle vide d'un sacre vain mais qui rayonne, néant irradiant. Une telle expérience suppose que soient remplies les conditions suggérées par ces deux titres de *Crayonné au théâtre* : « parenthèse » et « solennité », soustraction et glorification ou « hyperbole », comme le suggère *Prose*.

Le ciel terrestre n'est divin que parce qu'il indique aux « mendiants d'azur », à ceux « que l'air du vierge azur affame »³¹⁴, un autre ciel, métaphorique celui-là, comme lieu où se produit la fiction et que Mallarmé ne cesse de désigner allusivement comme l'espace consacré où se donne l'œuvre d'art. L'image parodique du paradis terrestre évoquée par le « gazon de territoire » qu'il est interdit de fouler trouve sa contrepartie dans une cérémonie compensatrice, le sacre des tercets. C'est par le geste liturgique du sacre ou du couronnement qu'on s'élance vers le ciel, qu'on se « projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! »³¹⁵ L'élévation est défendue : c'est bien ce que suggère le gazon coupé ras, elle se heurte à la foudre du glaive flamboyant qui interdit l'entrée du paradis mais cette foudre est aussi bien celle du spectacle ou du poème qui, en un éclair impossible à retenir, donne un pressentiment ou un avant-goût de ce qui échappe désespérément dans l'existence.

Comme il y a en bas des « nécropoles » et, très haut, le « paradis qu'elles évaporent »³¹⁶, à « la poudre que tout demeure » répond la fête comme « transfiguration en vérité » que l'artiste est capable d'opérer parce qu'il a, comme Sara, des « yeux de paradis »³¹⁷. Le paradis n'advient que si des êtres sont séparés et idéalisés, c'est-à-dire transposés métaphoriquement dans les hauteurs. Les modalités de cette idéalisation, on l'a vu, sont multiples et complexes. Celle qui reste à étudier n'est pas la moindre : il s'agit de l'abstraction, dont Mallarmé suggère, à propos d'un grand peintre, qu'elle est une voie d'accès vers la virginité à conquérir : « Cet œil — Manet — d'une enfance de lignée vieille citadine, neuf, sur un objet, les personnes posé, vierge et abstrait »³¹⁸. Comment retrouver cette virginité neuve et toujours actuelle de l'éden en soi et hors de soi ? Qu'est-ce qui donne au poète ses « yeux sacrés », son « regard profond » sinon cette faculté d'abstraction, en un sens à préciser, qui lui permet de s'ingénier à « l'affinement mystérieux du vers pour de

314. *Le guignon*, v. 3; *Don du poème*, v. 14, OC, pp. 28 et 40.

315. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647.

316. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 653.

317. Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, quatrième partie, I, scène IV, éd. de la Pléiade, vol. 2, p. 658.

318. *Édouard Manet*, OC, p. 532.

solitaires Fêtes »³¹⁹ ? Elle seule lui permet de tirer les choses vers « un lieu abstrait, supérieur, nulle part situé »³²⁰, ciel métaphorique dont il fera scintiller les traces dans son œuvre. La virginité, nous l'avons suggéré dans la conclusion du précédent chapitre, confine au non-être. L'abstraction, qui dématérialise les choses pour, à l'instar du sylphe Banville, les délivrer de leur gravité, est une voie d'accès au non-être ou, plus exactement, à la fiction qui n'est pas tout à fait rien :

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes — éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires.³²¹

Il suffit de déplier soigneusement cette phrase admirable pour obtenir le chapitre qui suit. Avant de nous y essayer, soulignons brièvement quelques traits saillants. L'image est celle d'un feu d'artifice. « Solitaires » justifie nos remarques initiales sur la quasi inutilité de la foule. « Resplendissement » relève de l'idéalisation. « Tirant de » se réfère à l'opération d'abstraction que nous allons analyser et qui aboutit à un double résultat : la production d'un espace extérieur pur de toutes choses comme figuration d'un espace intérieur, lui-même débarrassé de ce qui l'encombre dans l'existence ordinaire. Ce mouvement d'ensemble se produit dans la direction du ciel, davantage, fait advenir le ciel.

319. Richard Wagner : *rêverie d'un poète français*, OC, p. 541.

320. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 656.

321. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647.

CHAPITRE VI

POESIE ET ABSTRACTION

La dématérialisation, première étape d'une liturgie

Dans une de ces formules lapidaires dont il a le secret, Mallarmé nous a laissé une étonnante définition de la poésie : « L'écrit, envol tacite d'abstraction »³²² Il n'est peut-être pas inutile d'indiquer brièvement comment s'illustre cette opération d'abstraction chez certains de ses prédécesseurs car Mallarmé l'a poussée si loin que seuls les résultats en sont perceptibles dans ses propres poèmes. Nous partirons donc de quatre indications ponctuelles, tributaires du caprice des réminiscences, qui ne se veulent de ce fait aucunement des preuves mais des signes pointant leur inévitable arbitraire vers une question à explorer plus avant. Dans les poèmes examinés, s'effectue une opération qui traite l'espace extérieur comme une manifestation de l'espace du dedans et découpe sur cet espace, en dématérialisant les objets, des formes dont le statut hésite entre l'intimité et l'extériorité. Par une coïncidence qui n'est peut-être pas fortuite, il arrive que le déroulement de cette opération soit associé à des images qui évoquent un rituel liturgique.

Abstraction, figuration de soi, liturgie : ces motifs dont les affinités ne sont pas évidentes, se nouent avec une certaine régularité avant Mallarmé et esquissent cette recreation du monde évoquée précédemment, où l'on peut voir l'un des mouvements les plus fondamentaux de la poésie symboliste. Cette théorie de l'abstraction est développée pour la première fois dans les *Divagations*. Très complexe, elle se présente sous plusieurs aspects complémentaires qui vont nous occuper tout au long de ce chapitre et des deux suivants. Nous proposons de nommer le premier : dématérialisation. Il est la première étape d'un processus permettant au poème de signifier à la manière d'un schème ou d'un geste liturgique stylisé.

322. *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 385.

La dématérialisation recule le proche et fait avancer le lointain

Dans la dédicace de son *Faust*, Goethe consacre les deux premières strophes à rappeler le souvenir des êtres chers évanouis — « *hinweggeschwunden* », dit le vers 16 — à qui, plus qu'au public immédiat, s'adresse l'œuvre :

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten ?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt ?
Ihr drängt euch zu ! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und manche liebe Schatten steigen auf;
Gleich einer alten, halbverklungenen Sage
Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf;

Vous voici donc à nouveau, formes vacillantes,
Qui apparûtes naguère à mes regards encore troubles.
Tenterai-je cette fois, de vous saisir et fixer ?
Mon cœur sent-il encore quelque tendresse pour ces illusions ?
Vous vous pressez vers moi ! Soit, faites comme bon vous semble,
Vous qui surgissez autour de moi de la vapeur et du brouillard;
Au souffle magique dont les effluves environnent votre cortège.

Vous portez avec vous l'image des jours heureux,
Et mainte ombre chère surgit aussi;
Comme une vieille légende à demi effacée,
Remontent à votre suite les premières amitiés et le premier amour;

Cet univers s'inscrit dans un double mouvement de recul : les êtres invoqués ont leur lieu *hinweg*, au loin dans l'espace et dans le temps. Les vieux amis, les anciennes amours appartiennent au monde oblitéré du passé. Le mot « *Geisterreich* » du vers 26 suggère qu'ils n'en survivent cependant pas moins, très proches, dans l'esprit du poète mais sous les espèces de fantômes qui le hantent. Comme à la fin du chant XI de l'*Odyssée*, ces ombres semblent même se rassembler autour de lui, acquérant le semblant d'extériorité et de consistance suffisant pour se dessiner, illusoires, sur la texture diaphane de la vapeur et du brouillard. Le souvenir apparaît ainsi comme l'instrument d'une dématérialisation qui ne laisse plus subsister des êtres que les « formes vacillantes » du premier vers. Ce sont elles que le poète, au vers 3, doit « fixer » de sorte que le dernier vers de la dédicace les fasse accéder finalement au statut de « réalités, *Wirklichkeiten* ».

La dédicace restitue une présence, dans le poème, à un public choisi que le temps a dispersé, tout en s'ingéniant, par un geste inverse, à renvoyer dans l'absence ce qui s'impose dans la proximité immédiate de son être massif :

Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.

Ce que je possède, je le vois dans un vague lointain,
Et ce qui disparut devient pour moi réalité.

Du début à la fin s'est de la sorte produit un retournement complet : la vieille légende, dont les paroles apparaissaient au vers 8 à demi étouffées, est désormais rendue à la plénitude de l'actualité. La poésie opère la transposition du matériel à l'immatériel et du proche au lointain. C'est pourquoi le regard brouillé du poète s'attache d'abord à des formes vagues associées à son existence passée et à ses états d'âme actuels. La distance a émoussé la netteté de leurs contours et le souvenir les a dépouillées de leur épaisseur charnelle pour les distiller jusqu'à la ténuité d'une existence purement idéale. Elles ne sont admises dans le poème qu'à cette condition, elles n'y peuvent trouver lieu qu'en s'approchant dans un paradoxal éloignement, alors que tout ce dont la présence trop concrète risquerait d'encombrer est impitoyablement rejeté par delà l'horizon poétique. Il ne manque plus à présent que de prendre la mesure de la dimension rituelle que comporte une telle opération.

Le cortège des ombres s'avance au vers 8 dans un « souffle magique » car le processus poétique n'est pas sans liens avec la cuisine des sorcières, figures parodiques du poète qui ont appris de Méphistophélès, leur maître, lui-même modèle de toute figure parodique, l'art de produire de fantastiques prestiges. C'est ce que suggère la deuxième phrase de la didascalie qui introduit la scène intitulée *Hexenküche*, cuisine de sorcière : « In dem Dampfe, der davon in die Höhe steigt, zeigen sich verschiedene Gestalten, dans la vapeur qui en sort apparaissent des formes diverses ». Des Idées ou des formes, puisque tel est le sens premier de εἶδος, voilà ce qui reste lorsque la matière, sinon complètement oubliée, du moins suffisamment quintessenciée, n'est plus que brouillard, brume, vapeur. Que ces formes séparées de leur matière s'élèvent silencieusement, comme le texte allemand le dit mieux que la traduction³²³, et l'on est près d'un « tacite envol d'abstraction ».

L'abstrait : du concret dématérialisé

Concret vient du latin *concreasco, ere, concretum*, dont l'un des sens est : se former par condensation, s'épaissir, se durcir, donc prendre les dehors d'une solide matérialité. Lorsqu'un Anglais prononce le mot *concrete*, il suscite l'univers moderne du béton. C'est sans doute la raison pour laquelle le sens commun tend à confondre le concret avec le tangible et, par contrecoup, l'abstrait avec l'invisible, alors que le philosophe conçoit l'abstrait comme ce qui a été isolé des objets singuliers pour devenir une entité générale. L'empirisme fonde ainsi la naissance des concepts sur l'opération de l'esprit qui extrait d'objets divers une qualité commune, par exemple le blanc, le rouge, le noir et qui, jugeant que ces caractéristiques sont de même nature, poursuit sa démarche en forgeant la notion, encore plus générale, de couleur. La représentation du sens commun, outre qu'elle est justifiée par l'étymologie, est confortée par nombre de poètes qui se refusent à envisager une coupure radicale entre le sensible et l'intelligible, qui voient dans la poésie, aussi bien que dans la liturgie, le moyen de passer symboliquement de l'un à l'autre. L'abstrait cesse alors d'être le résultat d'une opération intellectuelle pour se doubler d'un processus de sublimation ou encore de volatilisation, où l'on retrouve l'« envol » mallarméen, qui fait passer les choses d'un état de densité, de condensation, de coagulation matérielle à un état subtil.

« Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque

323. Trad. de Henri Lichtenberger, Aubier (coll. bilingue), pp. 1, 2 et 76.

idée. » Nous reviendrons sur le jeu qui concerne « trait » et « distraire ». Notons que la modalité de *distraction* envisagée ici est à rapprocher de ce qui a été dit plus haut du « distrait » de « Las de l'amer repos... »³²⁴ et qu'elle évoque une poétique de la synecdoque que nous avons eu l'occasion de signaler à propos notamment du « gazon » de « M'introduire dans ton histoire... » : la chose est suggérée par l'une de ses caractéristiques essentielles. La théorie mallarméenne de l'abstraction n'en repose pas moins sur un processus de dématérialisation, comme l'indique la phrase concernant « l'art littéraire » qui précède immédiatement : « Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit »³²⁵. L'écriture se manifeste sous les espèces d'une opération magique qui vise à exprimer les esprits des choses, au sens de l'ancienne médecine, comme esprits animaux, ou de l'ancienne chimie, comme esprit-de-vin, esprit-de-sel, etc. : on trouve au XVI^e siècle des traces d'une vieille représentation que n'est pas sans rappeler cette théorie de l'affinement.

Le second volet de l'éloge des dettes, prononcé par Panurge au chapitre 4 du *Tiers livre* et consacré pour l'essentiel à la digestion, suggère que la matière se transforme insensiblement en esprit par une série d'étapes où les organes font figure d'« Alchymistes » : le foie « transmue » en sang « la matiere » que constitue la nourriture, puis d'autres viscères s'emploient « à purifier et affiner cestuy thesaur », que le cœur « subtilie » tant et si bien « qu'on le dict spirituel. [...] En fin tant est affiné dedans le retz merveilleux, que par après en sont faictz les espritz animaux, moyennans les quelz elle imagine, discourt, juge, resoust, delibere, ratiocine et rememore. » Que cet exposé reflète les idées médicales de l'époque n'enlève rien à l'intérêt de la métaphore alchimique : l'esprit procède de la matière par abstraction de quintessence.

Le sens se lève dans la combustion de la matière

Hugo offre un autre exemple de transformation s'apparentant au processus de dématérialisation qui est perceptible dans la dédicace du *Faust*.

Ton linceul toujours flotte entre la vie et moi.
Prends ce livre, et fais-en sortir un divin psaume !
Qu'entre tes vagues mains il devienne fantôme !

324. Cf. chap. III, p. 77.

325. *Crise de vers*, OC, p. 366.

Qu'il blanchisse, pareil à l'aube qui pâlit,
 À mesure que l'œil de mon ange le lit,
 Et qu'il s'évanouisse, et flotte, et disparaisse,
 Ainsi qu'un âtre obscur qu'un souffle errant caresse,
 Ainsi qu'une lueur qu'on voit passer le soir,
 Ainsi qu'un tourbillon de feu de l'encensoir,
 Et que, sous ton regard éblouissant et sombre,
 Chaque page s'en aille en étoiles dans l'ombre !³²⁶

La jeune femme, à laquelle le poète, selon son habitude, s'adresse comme si elle était vivante, à la fois lointaine, parce que « restée en France », et proche par la pensée, par le souvenir, cette communication des êtres spirituels, corporelle et incorporelle, a conservé ses « mains » mais « vagues ». De même Goethe pressent-il dans les nuées ses propres formes intérieures : les esprits sont, en tant que souvenirs, des modalités à la fois de son esprit et des fumées en quoi, magiquement, s'enroule autour de lui le monde sensible. Dans la translucidité de la mort, qui n'est pas l'anéantissement, les formes s'estompent, sans disparaître, parce qu'elles ne disposent plus du support opaque qui leur permettait dans la vie de se définir en le délimitant. Sans bloc résistant à découper, il n'est plus de contours : ce sont les « vacillantes formes » de Goethe. Parce qu'elle se trouve soustraite à la dure opacité de l'existence charnelle, la jeune morte devient ainsi le *medium* qui assure la transmutation du livre : que la nuit de l'encre se dissipe en la blancheur aurorale du sens, qu'elle aille habiter les confins de l'univers et l'on devine « le vers, système agencé comme un spirituel zodiaque », même si « on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique »³²⁷.

Par le miracle de cette célébration liturgique, l'écrit profane s'élève comme un « divin psaume », le livre se dématérialise, se dissipe, à l'image de la jeune morte, « fantôme » ou plutôt « ange » constitué d'un corps de gloire, et brûle, « âtre », « encensoir », de cette flamme qui consume le Phénix, le volatilise et le fait renaître, renouvelé. La flamme, dans l'œil lisant de Léopoldine, dévore le livre paternel, mythique bûcher purificateur, cierge transformant dans le feu sa cire en lumière, sa matière diaphane en éclat. Comme tremble la flamme de la bougie et vacillent les

326. *Les contemplations*, seconde partie, livre VI, *À celle qui est restée en France* VII, v. 26-36.

327. Mallarmé, *La littérature : doctrine, L'action restreinte*, OC, pp. 850, 370.

esprits de Goethe il convient que le livre, à l'instar du linceul dans le premier vers de cet extrait, « flotte », hésite, demeure incertain et que l'ange, à l'instar du grand oxymore cosmique, soit, lui-même microcosme, par le biais du regard, « éblouissant et sombre ». Ainsi, durant le rituel liturgique, c'est ce que suggérera Mallarmé, le dehors est l'émanation retournée du dedans comme le sombre folio du ciel est la face inverse de la page blanche et les caractères lumineux qui le ponctuent la projection renversée des lettres ténébreuses qui la parsèment. Tous, l'ange médiateur, le livre, le monde sont simultanément ombre et lumière, noir et blanc, noir sur blanc, blanc sur noir. Le rituel opère à partir de cette correspondance, de cette triple structure abstraite.

La sublimation de la matière en ses états vibratoires

Le premier quatrain de *La cloche fêlée*, qui semble n'évoquer qu'une scène ordinaire au coin du feu, dissimule une complexité secrète :

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume,

Le caractère religieux et liturgique de la cloche est évident. Elle devient figure de l'âme dans les tercets parce qu'elle produit en vibrant un son, phénomène invisible, donc presque immatériel. Dans le *Phédon*, l'un des interlocuteurs de Socrate compare l'âme à l'harmonie des accords produits par une lyre. Pourquoi ne pas prêter au poète une plus sainte voix ? Les éléments qui composent le décor de ce premier quatrain, dont l'unité n'est pas uniquement de circonstance, se correspondent subtilement et procèdent d'une unique visée puisque tous évoquent des états vibratoires ou dématérialisés de l'être. Palpiter, c'est, entre autres sens, être animé soit de frémissements soit d'un mouvement alternatif se manifestant par des oscillations ou des pulsations analogues à la vibration de la cloche comme à celle des carillons du vers 4. La fumée, corps gazeux résultant de la combustion du bois, opère la transition entre une réalité matérielle et une réalité plus incorporelle, à l'instar du bronze de la cloche, qui, sous les coups du battant, produit des ondes sonores invisibles. Le mouvement de la fumée est d'expansion et d'ascension; comme l'âme de Léopoldine, la fumée est fluide et translucide.

Le fait étonnant que ce soient les souvenirs que l'on écoute plus que les carillons suggère de plus une analogie entre les souvenirs et le son. Le souvenir est en effet un être fantomatique, essentiellement spirituel, résultant, comme le son, d'un processus de dématérialisation puisqu'il n'existe dans l'âme, Goethe le suggère, que sous les espèces d'une forme sans matière. Quant à l'adjectif « lointains », il produit une identification du spatial et du temporel, de l'extérieur et de l'intérieur. Ces souvenirs lointains sont en effet des souvenirs anciens dont la situation reculée dans la durée est traduite métaphoriquement par la distance qui les sépare du moment présent de sorte que, tout en ne subsistant que dans la mémoire du poète, ils sont comme projetés dans l'espace environnant, d'autant plus spiritualisés et idéalisés qu'ils sont plus distants, montant à l'horizon comme un soleil. Une telle convergence n'est pas un cas unique dans l'œuvre de Baudelaire. Un second exemple, plus significatif, permettra de conforter ces conclusions.

La musique du monde

Harmonie du soir opère une alchimie proche de celle qui vient d'être évoquée. Des formes, des parfums, une musique, qui sont précisément l'harmonie du soir, sont extraits de fleurs par un imperceptible mouvement oscillatoire.

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

La première image est celle d'une vibration qui produit une triple opération. Elle effectue le brouillage des formes, puisqu'elle métamorphose le calice des fleurs en cet objet liturgique qu'est l'encensoir, fait se lever une secrète musique et assure enfin la dématérialisation des fleurs, qui s'évaporent en parfum. Ce processus, on le voit, n'est pas seulement musical, il est aussi liturgique, puis, avec la double métaphore du quatrième vers, chorégraphique. La vibration de la fleur est, on peut le deviner, la conséquence d'une légère transposition métaphorique motivée par la sensation d'un balancement au gré de la brise. Qu'une telle oscillation devienne, comme dans le poème de Hugo, tourbillon et c'est alors l'image de l'encensoir qui surgit, instrument que l'on commence par balancer puis que l'on fait tourner lorsque l'on veut obtenir de lui une fumée plus épaisse. On comprendra, d'après ce qui

précède, pourquoi l'encensoir n'est pas un instrument seulement liturgique mais aussi poétique : il opère, par le feu, une sorte de transsubstantiation — le mot étant pris dans son sens étymologique — odorante de la matière et il est propice à toutes les modulations, du plus subtil au plus dense.

Le poème paraît procéder en quatre étapes qui assurent une transition de l'extérieur vers l'intérieur ou, plus exactement, il suggère une surimpression du spectacle naturel et de l'intimité humaine. Au vers 4, la « valse » qui anime le paysage est aussi « vertige », de sorte que ce tourbillon se produit à la fois au-dehors et au-dedans. Au vers 6, la musique du soir produit, par un processus de concrétion, inverse de celui d'abstraction qui a lieu dans la première strophe, l'instrument qui l'engendre, le « violon », mais ce violon est aussi « un cœur » qui, au vers 10, s'approfondit d'une véritable intériorité par sa tendresse et sa haine du néant. Enfin le point de vue se singularise et s'intériorise au dernier vers avec l'expression « en moi ». Il est d'ailleurs à noter que « le néant vaste et noir » du vers 10 est ambigu : le lecteur peut hésiter entre une nuit extérieure et une nuit intérieure. Enfin, le poème aboutit à un « ostensor », par lequel s'accomplit ce rituel liturgique des vêpres.

L'évaporation naturelle de la première strophe trouve son équivalent mental dans la dernière avec l'opération de ce cœur qui « du passé lumineux recueille tout vestige ». Le cœur peut extraire du passé sa lumière puisque le souvenir dématérialise choses et événements pour les spiritualiser, comme le parfum est l'esprit dégagé de la fleur, la fumée celui de l'encensoir et la musique celui du monde. Parce que les hommes croient depuis longtemps que l'esprit est lumière, l'ostensor, qui, élevé par le prêtre figure en effet un soleil en réduction, et qui est ici celui du souvenir, peut remplacer pour le poète le soleil dont l'obscurcissement crépusculaire annonce la mort nocturne. Remplacer est inexact : il faut dire *perpétuer* car le souvenir est précisément ce qui « recueille tout vestige ». Comme chez Goethe, il cesse ici, grâce à l'opération poétique, d'être le signe d'un anéantissement, d'une abolition, pour rayonner au centre de l'être, quasi néant irradiant.

La théorie des correspondances s'efface ainsi derrière la pratique : le poème opère une série de transpositions, du soleil au souvenir et à l'ostensor, en se fondant sur l'analogie structurelle³²⁸ du déploiement rayonnant. Comme le soleil, mieux que lui puisqu'il n'est pas sujet à une extinction périodique, le souvenir restaure la lumière et

328. B. Marchal, dans *La religion de Mallarmé*, relève, p. 239, « une *identité structurelle* entre la crise cosmique et le drame inconscient de l'humanité. » Adopter son vocabulaire et souligner pour mettre l'emprunt en évidence, c'est reconnaître ce que notre approche doit à la sienne.

la vie du passé, les déploie victorieusement contre les ténèbres du néant et de la mort. L'ostensoir a pour fonction de déployer visiblement, comme un soleil, les splendeurs cachées dans le mystère de l'hostie; il est l'instrument d'une réactualisation du mythe, d'une commémoration, donc du souvenir : « vous ferez cela en mémoire de moi », dit la prière de l'Élévation. Le soleil va disparaître, a disparu; il resurgit, à la fin du poème dans la métaphore emblématique de l'ostensoir, qui le figure comme, d'une autre manière, il figure aussi le souvenir. Le soleil est ainsi passé du domaine de la nature à celui de la liturgie, c'est-à-dire de l'artifice. Ainsi voit-on se dessiner une intrication de mouvements, du concret à l'abstrait, c'est-à-dire du solide au volatil, ou inversement; de l'extérieur à l'intérieur, c'est-à-dire de la nature à l'âme, ou inversement; du naturel à l'artificiel. On notera que cette intrication est associée à l'évocation d'une liturgie symbolique des vêpres. Le complexe baudelairien qui se noue ainsi ne se retrouve évidemment pas tel quel chez Mallarmé mais ce qui suit devrait suggérer que ce dernier n'a jamais complètement rompu avec Hugo et Baudelaire.

Une poétique de la flamme sacrificielle

Qu'est-ce que *La cloche fêlée* sinon « quelques mots de coin du feu » ? Or le foyer fascine Mallarmé car « le vieux secret d'ardeurs et de splendeurs qui s'y tord, sous notre fixité, évoque, par la forme éclairée de l'âtre, l'obsession d'un théâtre »³²⁹. Dans la cheminée, comme dans le ciel ou sur la scène, le soir, se jouent des drames, peut-être un drame unique, au fond desquels se dissimule un secret. Faut-il s'obstiner à tenter d'élucider ce secret ? Le commentateur doit-il se mettre en quête d'une clef que le poète se serait ingénié à cacher ? Sans prétendre percer le mystère, on peut s'interroger sur la pérennité d'une poétique de l'encensoir. À l'époque où il composait *Harmonie du soir*, dans les années 1850, Baudelaire ne pouvait pas avoir lu le manuel de vulgarisation de Cox, publié en 1867. Il est plus qu'improbable qu'il ait eu connaissance des travaux de Max Müller, introduits en France par Renan en 1859³³⁰. En revanche, Mallarmé a lu Baudelaire avant Cox et s'il faut chercher une origine livresque au drame solaire c'est davantage dans *Harmonie du soir* que partout ailleurs car c'est sans doute là que se trouvent associées pour la première fois la mort du soleil, l'angoisse du néant et une liturgie résurrectionnelle du souvenir et de la perpétuation. Par-delà Baudelaire, il convient de songer à Hugo et à l'image de

329. *Crayonné au théâtre*, OC, p. 295.

330. Cf. *La religion de Mallarmé*, pp. 103 et 114.

l'encensoir porteur, comme le regard de la jeune morte, d'un feu dévorateur et purificateur. Ce thème nous ramène en effet à Mallarmé et à la question de l'abstraction, centrale dans les « poèmes critiques »³³¹.

C'est ainsi que le passage suivant mérite d'être cité tout au long parce qu'il fait apparaître une conjonction de motifs dont il s'agissait jusque là de repérer la trace chez deux poètes qui ne cessèrent de représenter pour Mallarmé non pas certes des modèles mais du moins des références. Le poète évoque les deux grandes éducatrices dont il a successivement subi l'ascendant :

La première en date, la nature, Idée tangible pour intimer quelque réalité aux sens frustes et, par compensation, directe, communiquait à ma jeunesse une ferveur que je dis passion comme, son bûcher, les jours évaporés en majestueux suspens, elle l'allume avec le virginal espoir d'en défendre l'interprétation au lecteur d'horizons. Toute clairvoyance, que, dans ce suicide, le secret ne reste pas incompatible avec l'homme, éloigne les vapeurs de la désuétude, l'existence, la rue. Aussi, quand mené par je comprends quel instinct, un soir d'âge, à la musique, irrésistiblement au foyer subtil, je reconnus, sans douter, l'arrière mais renaissante flamme, où se sacrifèrent les bosquets et les cieux; là, en public, éventée par le manque du rêve qu'elle consume, pour en épandre les ténèbres comme plafond de temple.

Esthétiquement la succession de deux états sacrés, ainsi m'invitèrent-ils — primitif, l'un ou foncier, dense des matériaux encore (nul scandale que l'industrie l'en émonde ou le purifie) : l'autre, ardent, volatil dépouillement en traits qui se correspondent, maintenant proches la pensée, en plus que l'abolition de texte, lui soustrayant l'image.³³²

B. Marchal invoque ce passage pour opposer la démarche de Mallarmé à « la mystique baudelairienne des *Correspondances* »³³³. On pourra juger approximatif cet usage du mot *mystique*, régulièrement guetté par une étrange fatalité : renvoyer à un domaine très éloigné de ce dont il est censé rendre compte. S'il est une mystique chez Baudelaire, elle dissimule une poétique qui n'entretient que de vagues rapports avec les rêveries de Swedenborg, quoique Baudelaire se soit imprudemment réclamé de cette autorité pour ce qui est de la théorie. La nature, dit Mallarmé, est « Idée tangible »; Baudelaire avait dit « temple ». L'image est à peu près la même car aucune transcendance ne s'exprime à travers ses « vivants piliers » mais seulement la voix de réalités toutes terrestres. « Les parfums, les couleurs et les sons se

331. Mallarmé désigne ainsi ses textes en prose dans la bibliographie qui accompagne l'édition des *Divagations* de 1897. Voir l'édition d'Y. Bonnefoy, coll. « *Poésie*/Gallimard », p. 339.

332. *Bucolique*, OC, pp. 402-403.

333. *La religion de Mallarmé*, p. 280.

répondent » parce qu'ils ont en commun d'être des phénomènes physiques analogues : vibratoires, ondulatoires, émis par d'imperceptibles mouvements de la matière. Baudelaire avait des idées sur les ondes ou il n'aurait pas dit de « la mort des pauvres » qu'elle est « un Ange » aux « doigts magnétiques », ou il n'aurait pas comparé son âme à une « cloche fêlée ». Pour en revenir à Mallarmé, on se contentera de noter qu'à la fin du premier paragraphe cité, la flamme de la musique transforme ce rien qu'est le rêve en fumée et que cette fumée du rêve s'épaissit en « plafond de temple ». Où les cérémonies sacrificielles auxquelles s'apparente celle qu'évoque l'extrait de *Bucolique* se déroulent-elles, si ce n'est dans le Temple ? La musique dissout la nature et la fait renaître comme temple : Baudelaire est très proche. Lorsque Mallarmé assimile métaphoriquement « la musique idéale » à un « effluve »³³⁴, il reste d'ailleurs hanté par lui, à travers cette analogie significative du son et du parfum.

La transposition musicale du concret dans l'abstrait

Que la nature, chez Mallarmé, ne soit plus principalement temple mais avant tout théâtre, cela découle toutefois du drame qui s'y joue : depuis Müller et Cox, on sait que le couchant est une tragédie. B. Marchal en déduit deux remarques capitales. La première est que le « suicide » crépusculaire de la nature est la manifestation d'un « secret » qui est aussi celui de l'homme. Le commentateur entend révéler immédiatement le contenu de ce secret : peut-être a-t-il tort. S'il était exact que Mallarmé, en « poète-mythologue », n'avait pour seule ambition que de reprendre la leçon des *Dieux antiques* et de témoigner de l'actualité de la « tragédie de la nature », pourquoi ne pas le dire plutôt que de laisser croire qu'en toute occasion son seul souci se résumerait en ces quelques mots ironiques : « que j'y ajoute, du moins, un peu d'obscurité »³³⁵ ? Pourquoi faire des mystères et recourir à la parole poétique pour évoquer un thème qui se prête sans dommages au discours rationnel, qui a déjà été exposé dans les développements clairs et distincts d'un manuel de vulgarisation mythologique ?

La seconde remarque de B. Marchal consiste à mettre en évidence l'analogie du « foyer subtil » de la musique avec le « bûcher » crépusculaire de la nature. Ce commentateur fait très justement observer, à la suite de Suzanne Bernard³³⁶, que la

334. Richard Wagner : *rêverie d'un poète français*, OC, resp. pp. 543, 542.

335. *Solitude*, OC, p. 407.

336. Cf. Suzanne Bernard, *Mallarmé et la musique*, Paris : Nizet, 1959, p. 40.

musique est le parfait instrument de la transposition mallarméenne en ce qu'elle permet de passer du fait, « encore primitif, matériel, sensible », à l'idéal, « plus volatil, intelligible, abstrait, privé de tout support visuel »³³⁷. Il est toutefois peut-être risqué d'affirmer, comme croit pouvoir le faire S. Bernard, que l'idéal mallarméen est emprunté à « la théorie de Schopenhauer »³³⁸ puisqu'il n'existe pas en soi, du moins séparé du monde sensible, mais qu'il est produit par la musique dans le temps même de l'exécution concertante avant de s'évanouir sitôt le silence rétabli.

Les indications en ce sens sont rares mais leur convergence est manifeste. Comme l'automne est « un holocauste d'année », la musique décante l'être dans son « haut fourneau transmutatoire »³³⁹. À propos du spectacle musical qu'il rêve, Mallarmé évoque « ces raréfactions et ces sommités naturelles que la Musique rend, arrière prolongement vibratoire de tout comme la Vie. »³⁴⁰ On notera au passage cette analogie essentielle de la musique, comme phénomène vibratoire et transitif, avec la Vie qui, magnifiée par la majuscule, représente aux yeux de Mallarmé tout autre chose que « l'existence, la rue », pour reprendre ses propres termes dans l'extrait de *Bucolique* cité ci-dessus. La musique est abstraite parce que, comme les fleurs d'*Harmonie du soir*, rappelées ici par les « sommités » qui les évoquent, elle s'insurge contre le concret et le dissout en l'animant d'une secrète vibration, qui est celle des instruments, bien entendu, mais également celle, correspondante, de l'âme. Pourtant, elle ne peut manquer de conserver de lui quelque chose, faute de quoi il n'y aurait aucun sens à chercher le moindre lien entre la musique et les phénomènes naturels qu'elle perpétuerait, dont elle préserverait la trace. Elle « transpose idéalement les figures tangibles de la nature »³⁴¹, écrit B. Marchal. Si la remarque est séduisante, il n'est pas sûr qu'elle soit tout à fait exacte ni tout à fait complète : le léger décalage entre une telle formulation et ce que Mallarmé tente de suggérer pourrait laisser une place pour un nouvel examen des rapports entre la nature, l'imaginaire humain et la musique ou l'écriture. Dans la formule de B. Marchal manque le terme médiateur que constitue l'imagination. Celle-ci vient nécessairement s'interposer entre la nature et la figuration esthétique car la figuration de la nature ne peut être figuration du Soi que dans la mesure où elle est prise en charge par l'imaginaire.

337. *La religion de Mallarmé*, p. 282.

338. *Mallarmé et la musique*, p. 39.

339. *Hamlet, Bucolique*, OC, resp. pp. 300, 404.

340. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, p. 545.

341. *La religion de Mallarmé*, p. 281.

L'abstraction extrait les êtres du réel pour les introduire dans le rêve

Le phénomène esthétique, musical ou poétique, à l'instar du rituel liturgique, met en œuvre un processus d'abstraction car l'abstraction est le sacrifice qui élague l'insignifiant pour libérer l'essentiel dans sa lumière et rendre sacré, comme l'indique l'étymologie. La nature et la musique sont « le double adjuvant aux Lettres »³⁴². Cette proposition signifie que littérature et musique traitent la nature de façon analogue. Le passage cité plus haut de *L'action restreinte* concernant l'écriture des étoiles était incomplet : « l'alphabet des astres », précise Mallarmé, est « ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc. »³⁴³ De la littérature cosmique à la littérature humaine il y a inversion, retournement mais aussi continuité : on songe au ruban de Möbius. Mallarmé transpose la vieille idée aristotélicienne : l'art n'est pas l'imitation mais la continuation de la nature par d'autres moyens. À l'instant fatidique du couchant, le « lecteur d'horizons » déchiffre dans le ciel un texte qui est celui d'une évaporation de l'être, de sa combustion sacrificielle. Ce processus, la musique le transporte sur un autre plan, celui de l'esthétique, et paraît non seulement le continuer mais l'achever. L'abolition des êtres conduit à leur accomplissement, l'anéantissement de l'épaisseur naturelle en eux les introduit dans le monde dématérialisé du rêve, qui est également celui du sacré, c'est-à-dire du séparé, ainsi que le suggère l'expression : « deux états sacrés »; ils ne meurent que pour renaître autres. Il apparaît alors que, brusquement, au terme de cette alchimie, un foudroyant court-circuit met en contact le spectacle du monde et l'univers intérieur de l'homme. Dans ces conditions, la musique constituerait le sacre, le couronnement, l'achèvement que Mallarmé demande à l'art.

La musique n'est sans doute pas le terme du chemin. Dans la mesure où elle sait se faire musicale, c'est la poésie qui semble conduire l'abolir jusqu'à un plus total accomplir : « Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout — du fait de la pensée. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité. »³⁴⁴ La question de la prééminence de l'une de ces deux formes d'art sur l'autre inquiète Mallarmé. *Bucolique* suggère que la musique continue et perpétue la nature, sous une forme mystérieuse, après l'avoir débarrassée de ses concrétions. En regard,

342. *Bucolique*, OC, p. 402.

343. *L'action restreinte*, OC, p. 370.

344. *Le livre, instrument spirituel*, OC, pp. 380-381.

l'instrument du poète ne saurait être autre que « verbal »; comparé à la puissance de l'instrumentation musicale, il pourrait en conséquence apparaître seulement « humble » mais c'est aussi, paradoxalement, ce qui le fait « essentiel ». Pour Mallarmé, ce qui tend vers le nul et l'inexistant tend également vers la plus grande intensité de signification esthétique, voire de vérité. Le passage du *Livre, instrument spirituel* cité ci-dessus, suggère que la parole poétique se manifeste beaucoup plus discrètement que le vacarme toujours au moins potentiellement contenu dans le jeu de l'orchestre. Le concert donné par le poème est, lui, du moins dans cette pratique qu'est la lecture solitaire, nécessairement « tacite ». Le poème pourrait tendre vers le silence dans la mesure même où, par rapport à la musique, il se caractérise par « une sonorité moindre ». Ce moins de concret, qui est un davantage d'abstrait, par quoi le poème se dépouille de la matérialité audible de l'instrumentation est précisément ce qui lui assure par rapport à la musique son supplément d'âme, d'être, de « signification ». Ces conclusions étaient déjà celles de S. Bernard, dont la lecture est souvent d'une grande pertinence dans le détail mais la conduit à des considérations métaphysiques sur « l'essence immuable, éternelle des choses »³⁴⁵ que les textes n'autorisent nullement.

La poésie, au moins autant que la musique, davantage peut-être, permet « l'approche immédiate de l'âme » parce qu'elle est plus silencieuse. Si, dans *Plaisir sacré*, Mallarmé invoque la religiosité à propos de la cérémonie des concerts, c'est justement pour suggérer que le propre de la liturgie est de permettre une coïncidence presque parfaite entre un moyen d'expression et la réalité proprement déréalisée de l'âme. Mallarmé éprouve en effet une fascination évidente pour la musique, qui permet de « se trouver face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots »³⁴⁶. Ce rêve étrange d'une figuration non-verbale, quasi muette vient de la constatation inévitable que le langage ordinaire charrie avec lui un poids de représentations liées à la banalité de la vie courante, alors que la musique est presque totalement libérée de l'existence. La poésie pourrait ainsi paraître moins apte à s'élever jusqu'à ces hauteurs symphoniques où

une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique. Contrairement à l'art lyrique comme il fut, élocutoire, en raison du besoin, strict, de signification. — Quoiqu'y

345. *Mallarmé et la musique*, p. 45. Cf. la lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, *Correspondance*, p. 614, où ce que vise le poète est la « pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel ».

346. *Plaisir sacré*, OC, p. 389.

confine une suprématie, ou déchirement de voile et lucidité, le Verbe reste, de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature.³⁴⁷

La musique raréfie l'être jusqu'à l'état d'épure extrêmement schématique, en une étrange synesthésie qui fait passer de l'auditif au visuel. L'écriture, à l'inverse, serait irrémédiablement liée à la référence : le poète ne peut pas éviter complètement que les mots qu'il emploie ne renvoient à des concepts et, plus grave encore, à des choses. L'écriture est grevée par la « signification ». L'écriture représente, la musique indique, c'est en quoi la seconde serait plus pure que la première, condamnée à faire de longs discours alors que la musique suggérerait l'essentiel en un dessin.

La grandeur de la fonction que le poète s'assigne est cependant de travailler à exprimer ce qui échappe au reportage et au discours rationnel, à pousser l'abstraction jusqu'au point où l'être est, comme dans la symphonie, suffisamment volatilisé pour confiner à l'indicible et au pur³⁴⁸. Aussi la poésie s'accomplit-elle en menant à son terme l'opération d'abstraction inhérente à la musique idéale mais que la musique réelle n'est pas toujours, pas souvent même, semble-t-il, capable de réaliser complètement. C'est pourquoi rien ne tend davantage vers l'extrême pureté de « l'idée », dans cette « transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers », que la poésie, désignée, quelques lignes avant cette fameuse formule, comme « accomplissement »³⁴⁹. C'est encore ce que Mallarmé redira dans ce mot de la fin : « le monde est fait pour aboutir à un beau livre »; le « monde dont les lettres sont le direct affinement »³⁵⁰ est par là rendu transparent pour le pur regard de l'esprit. La poésie est « pensée », elle met en œuvre tout « moyen mental exaltant » — c'est-à-dire portant à son plus haut degré d'abstraction — « la symphonie », ce en quoi le mode d'expression poétique, relativement à la musique, apparaît encore « raréfié ».

L'abstraction apparaît bien ainsi comme l'instrument incomparable que le poète emprunte à la musique pour le parfaire et accomplir « l'état du chanteur et du rêveur »³⁵¹, rêve et chant apparaissant comme les deux modalités typiques de la dématérialisation de l'être. Aussi peut-on supposer que le chant advient dans le poème lorsque est atteinte « la contemplation des objets, l'image des objets

347. *Théodore de Banville*, OC, p. 522.

348. Cf. Suzanne Bernard, *Mallarmé et la musique*, pp. 70 et 72-73

349. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 646.

350. Réponse à l'enquête de J. Huret *Sur l'évolution littéraire*, *Solitude*, OC, resp. pp. 872, 409.

351. *Verlaine*, OC, p. 511.

s'envolant des rêveries suscitées par eux »³⁵². Dans un texte retrouvé, sans doute assez tardif mais impossible à dater avec précision, il est dit en effet que « le vers [...] a lieu au delà du silence que traversent se raréfiant en musiques mentales ses éléments, et affecte notre sens subtil ou de rêve. »³⁵³ Ce que vise par là Mallarmé est moins une musique réelle qu'une musique idéale qui se conjoint essentiellement avec le rêve pour couronner une réalité tendant vers la transparence du rien. Lorsque Mallarmé se rend au concert, c'est pour entendre « parmi l'obscur sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état », ce qui conduit très logiquement à la conclusion que la poésie est « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien »³⁵⁴. La poésie a certes dû se mettre à l'école de la musique pour parvenir à une « écriture, raréfiée naguères par la symphonie » mais c'est pour, mieux encore que cette dernière, « se limiter dans plusieurs signes d'abréviation mentale »³⁵⁵.

La musique tient de la magie en ce qu'elle produit une transformation radicale des objets, une dématérialisation qui est simultanément, comme dans la liturgie, une exaltation et une exultation. Imperceptiblement se dessine ainsi chez Mallarmé une échelle de l'être qui correspond aux degrés des facultés de l'âme. Le mouvement de l'évaporation est un mouvement ascensionnel qui porte les objets au degré de fusion compatible avec leur appréhension par le « sens subtil ou de rêve », le plus sublime, le plus élevé en l'homme. La musique dénoue les objets et les « renoue »; il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'elle s'harmonise si bien avec l'âme, « nœud rythmique »³⁵⁶, elle-même aussi « une mélodie, qu'il s'agit de renouer »³⁵⁷. La musique fait venir l'âme comme ciel divin, elle l'évapore et y évapore un paradis. C'est pourquoi elle demeure essentiellement intérieure à la poésie, qui n'a pas d'autre visée. Plus encore, toute pensée participe fondamentalement de la musique, ainsi que le suggèrent non seulement *Plaisir sacré* mais aussi *La Musique et les Lettres*.

352. Réponse à l'enquête de J. Huret *Sur l'évolution littéraire*, OC, p. 869.

353. *Notes*, OC, p. 855. Les éditeurs de la Pléiade assignent à chacun de ces brouillons, qu'ils reproduisent, une date précise mais Y. Bonnefoy les rejette parce qu'elles « ne sont que des hypothèses ». Voir son édition des *Divagations*, coll. *Poésie*/Gallimard, p. 435.

354. *Crise de vers*, OC, p. 367.

355. *Bucolique*, OC, p. 404.

356. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 644.

357. *Crise de vers*, OC, p. 363.

L'essence musicale de l'entendement

Pour l'heure, dit le conférencier, « oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement; qui, spacieux, accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale. »³⁵⁸ Il convient d'accorder à ce texte capital la plus grande attention car il pourrait contenir les fondements d'une appréhension de l'âme en tant que faculté de connaissance et surtout d'imagination, susceptible d'éclairer la présence discrète chez Mallarmé d'une théorie des correspondances et des synesthésies.

L'origine s'est scindée, voilà le mystère primordial. Ce que le poète et le compositeur tentent de figurer serait un et le même mais le moyen qui leur est donné pour ce faire est double, sonore ici, là verbal. En deçà de cette distinction, il y a, comme en tout éventail, un point de jonction, que Mallarmé semble désigner par l'étrange expression de « cas premier », où non seulement se rencontrent, comme dans le *sensus communis* de l'ancienne anthropologie occidentale, les données propres à l'ouïe, qui sert à écouter les concerts, et les données propres à la vue, qui sert à regarder la nature et à lire de la poésie, mais aussi et surtout d'où procèdent les traits de la figuration à l'œuvre dans l'activité esthétique. C'est pourquoi il arrive parfois à Mallarmé de confondre volontairement le sonore et le visuel.

Évoquant l'œuvre d'un poète qu'il admire, il se réfère aux « fonctions de l'Orchestre » pour tenter de caractériser le processus de « transposition » qui s'opère dans la production poétique de ce « musicien de mots » et fait observer que « les instruments détachent, selon un sortilège aisé à surprendre, la cime, pour ainsi voir, de naturels paysages; les évapore et les renoue, flottants, dans un état supérieur. »³⁵⁹ La substitution de la locution « pour ainsi voir », créée pour l'occasion, au banal « pour ainsi dire » suggère la même synesthésie que dans ce passage où le lecteur-spectateur-auditeur est invité à « ouïr l'indiscutable rayon »³⁶⁰ émanant, à la fois verbal et non-verbal, intellectuel et non-intellectuel, quoique « indiscutable » ou évident, du poème, de l'opéra wagnérien ou des deux, on ne sait trop. L'œuvre d'art accomplie, telle que la rêve Mallarmé, court-circuite les facultés d'abstraction strictement conceptuelle pour illuminer l'imagination dans une fulguration visuelle et auditive qui, en tout cas, transcende le verbal.

358. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 649.

359. *Théodore de Banville*, OC, p. 522.

360. *Crise de vers*, OC, p. 365.

Le passage de *La Musique et les Lettres* qui vient d'être cité évoque un « point » unique, « de l'ouïe et presque de la vision abstrait ». Ce point est plus originel que l'entendement, qui en procède, un peu à la manière dont, chez Kant, dans la première édition de la *Critique de la raison pure*, l'imagination est à la racine de la sensibilité et de l'entendement. Le texte indique en effet nettement que ce point devient l'entendement. Il paraît aussi directement associé à la musique, désignée dans le texte par l'anaphorique « l'une » : aucune ambiguïté n'est possible ici puisque les Lettres sont un substantif pluriel. La faculté de penser serait donc une faculté de sentir, tirée des sensations, c'est-à-dire spiritualisée, volatilisée par l'abstraction musicale, se dégageant comme un parfum ou une mélodie de ce point central dont la « face alternative », pour reprendre une expression que l'on rencontre un peu plus loin dans le texte de la conférence, est la page du livre, manifestement présent dans le passage sous les espèces du « feuillet d'imprimerie ». Quant à l'adjectif « spacieux », il suggère que l'entendement, l'intimité pensante de l'homme, s'extériorise, sur la page précisément, en un espace doté à la fois d'un empan et d'une puissance d'évocation ou « portée ».

La syllepse sur les deux ou trois significations du mot « portée », rendues possibles par le contexte, ne laisse aucun doute sur l'intention de Mallarmé : il s'agit de suggérer que, fondamentalement, dans la mesure même où l'on ose envisager qu'elles parviennent à se réaliser pleinement, poésie et musique procèdent de la même source. Avec une grande finesse, S. Bernard relève une autre équivoque possible, concernant le terme *entendement*. Il est certes inexact de dire que ce substantif a « un double sens »³⁶¹ mais il est indubitable que c'est le cas du verbe d'où il dérive : jusqu'au XVII^e siècle, où il remplaça *ouïr*, *entendre* signifiait *comprendre*. Dans *Plaisir sacré*, Mallarmé nous donne à entendre que *penser* signifie « se moduler ». Pour Mallarmé, le *Zeitgeist*, ce qui conditionne toute production artistique mais aussi, plus généralement, intellectuelle est « ce chant, qui aujourd'hui influence tout travail » ou encore un « air tenu longtemps et selon le ton qui plaît »³⁶². Toute forme d'expression renvoyant ainsi à une mélodie essentielle, le sens est fondamentalement de l'ordre de la musique. L'anti-hégélianisme de Mallarmé est flagrant : ce ne sont nulle part le concept ou la raison qui s'expriment mais, même si cette théorie est loin d'être développée avec la même netteté que, chez Nietzsche,

361. Cf. *Mallarmé et la musique*, p. 44.

362. OC, pp. 388-389. Cf. *Crise de vers*, OC, p. 363, où Mallarmé suggère qu'il y a davantage, pour le poète, dans « se moduler » que dans « s'exprimer ».

dans *La naissance de la tragédie*, un arrière-fond musical. On croit penser et on module des mélodies; on croit parler et on chante. Si espace, musique et rêve procèdent d'une dématérialisation des choses, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il en soit exactement de même de la pensée

La genèse de l'entendement

Une maxime scolastique énonce que *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*. Descartes, en vue de la discuter, la traduit très précisément en ces termes dans la quatrième partie du *Discours de la méthode* : « il n'y a rien dans l'entendement qui n'ait premièrement été dans le sens », à savoir le sens commun, le lieu où se rejoignent les diverses sensations provenant des différents sens. B. Marchal a opportunément rappelé le rôle qu'a dû jouer Descartes dans la formation intellectuelle de Mallarmé³⁶³. On rencontre en effet dans ses propres méditations, qui ont fort peu de chose en commun avec celles du philosophe, des traces ténues certes mais non moins significatives de probables lectures cartésiennes. Quelle qu'en soit l'origine, la théorie de l'entendement qui s'ébauche fugitivement dans l'extrait de *La Musique et les Lettres* qui vient d'être cité est en tout cas au centre du débat qui opposa Descartes à ses adversaires empiristes et qui se prolongea très avant dans le XVIII^e siècle. On peut supposer que Mallarmé se situe, contre l'idéalisme cartésien, du côté de l'empirisme mais cela n'importe aucunement. L'essentiel est le parti poétique qu'il tire de cette théorie d'un entendement dérivant de l'expérience sensible par un processus d'abstraction.

Abstrahere mentem a sensibus, dit Descartes, séparer l'esprit des sens, telle est la tâche du philosophe méditant sur le rôle de l'entendement dans la connaissance. Que l'attention de Mallarmé ait ou non été, à un moment donné, attirée sur cette formule, il s'exprime en tout cas comme s'il la faisait sienne mais en la prenant au pied de la lettre, indépendamment du sens précis qu'elle retrouve incontestablement lorsqu'on la replace dans son contexte. On connaît l'opération d'abstraction que Descartes fait subir au fameux morceau de cire dans les *Méditations métaphysiques*. Il s'agit de savoir, lorsque nous percevons un objet, comment interviennent les sens et comment, de son côté, intervient l'entendement : pour faire la différence, il convient précisément d'*abstrahere mentem a sensibus*. En débarrassant progressivement son fragment de matière de toutes ses qualités sensibles, Descartes parvient ainsi, par un bref, limité mais non moins méthodique dérèglement de tous les sens, à une

363. Cf. *La religion de Mallarmé*, pp. 83-84.

substance pure, donnée non par la sensation mais par l'entendement et dont l'essence est l'étendue. Que sont en définitive les objets ? De l'espace, répond Descartes, plus, accessoirement, diverses particularités concrètes qui ne comptent guère.

On notera que derrière ce texte s'en dissimule un autre, tout aussi célèbre, que l'on trouve dans le *Phédon*. Montaigne en a résumé la substance dans le titre du chapitre 20, au premier livre de ses *Essais* : « Que philosopher c'est apprendre à mourir ». Penser exige que l'on tire l'âme à part du corps, dans une séparation qui annonce celle, plus radicale, de la mort. Au chapitre 31 du *Tiers livre*, le médecin Rondibilis tient à Panurge un discours déplacé, s'adressant à ce jouisseur sans entraves : le « labeur assidu » entraîne une « grande dissolution du corps » et « fervente étude » une « incroyable résolution des espritz », de sorte que, conclut-il, « en tel personaige studieux, vous voirez suspendues toutes les facultez naturelles, cesser tous sens extérieurs, brief, vous le jugerez n'estre en soy vivant, estre hors soy abstrait par extase, et direz que Socrate n'abusoit du terme quand il disoit philosophie n'estre aultre chose que méditation de mort. » L'abstraction poétique ne concerne pas seulement les choses de la nature mais tout autant la personne du poète lui-même, qui se dissout dans le poème jusqu'à une forme de mort symbolique.

L'abstraction, condition d'une correspondance des espaces purs

Que l'on examine maintenant l'opération philosophique de Descartes d'un point de vue poétique : l'entendement humain tire toutes ses idées de l'expérience et, lorsque les choses ont été convenablement déchargées de leur encombrant lest perceptible, il ne reste plus que de l'espace vierge. Qu'est-ce alors que penser ? C'est inscrire sur ce folio « spacieux » divers motifs qu'il conviendra d'organiser de façon à leur donner sens. C'est ainsi qu'un « point de l'ouïe et presque de la vision abstrait » donne lieu à « l'entendement ». Cette donation de lieu à partir d'un point originel ne peut évidemment s'effectuer que par un déploiement, de sorte que ce point-entendement, à la manière d'un éventail écartant ses branches articulées sur leur pivot, devienne « spacieux ». Ainsi l'espace, dont seule peut-être l'uniformité nocturne nous donne une approximation, tiré des choses par abstraction, passe-t-il d'abord du dehors au dedans mais c'est pour aussitôt, par un retour inverse de balancier, reprendre sa place sous nos yeux comme « feuillet » ou folio. Sans doute faut-il voir là l'une des significations possibles de la définition du « livre de vers » comme « disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total ». Si Mallarmé vise ainsi la composition interne du poème et, plus généralement, du recueil, il n'en reste pas moins qu'une telle « symétrie,

parallèlement, » correspond aussi à celle de l'âme et de la page, confondues en un « espace spirituel » où se dessine « le paraphe amplifié du génie »³⁶⁴.

La transposition poétique procède d'une opération d'abstraction musicale, notamment par le biais de la syntaxe. Elle surélève, exalte, exile vers les hauteurs d'un ciel métaphorique qu'elle fait advenir et dont l'azur du ciel prétendu vrai, la page ou l'âme purifiée sont des images : « Un balbutiement [...] se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur »³⁶⁵. C'est pourquoi l'on aurait pu tout aussi bien partir de ces lignes : « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. »³⁶⁶ On aura noté le fait que la parole est un phénomène « vibratoire » qui dissout le concret. D'une telle notion la parenté avec l'âme ne fait pas de doute pour le poète. Il suffit, pour s'en aviser de se demander ce qu'est cette « musique », qui est clairement assimilée par un passage de *Solennité* au milieu fictif irradié par le vers à la manière d'un arrière-plan scénique, et « que l'instrumentation d'un orchestre tend à reproduire seulement et à feindre ». La phrase précédant immédiatement cette citation donne en effet à la question une réponse sans ambiguïté : « ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase, c'est bien le pur de nous-mêmes par nous porté, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut. »³⁶⁷ Hors l'art ou hors la liturgie, aurait pu préciser Mallarmé, si ce n'était la même chose car, à celui qui y participe, le rituel offre justement un « terre-plein » qui fait office de tremplin pour une envolée : « de là libre à l'âme de s'exiler très haut. Jaillissement le reste, à puiser en l'individu »³⁶⁸. Ce rapprochement autorise à reconnaître dans la formule de *Solennité* concernant « le pur de nous-mêmes » une longue périphrase désignant l'âme et rappeler qu'être « dans l'existence », c'est nécessairement se tenir hors la cérémonie et la fête, parce que, à l'inverse de l'âme, l'existence se confond évidemment avec la matérialité du concret, dont la musique, la poésie et le rêve sont les antidotes. Une fois de plus, la Vie ne saurait se réduire à la vie, au sens trivial du terme. On a besoin de salut, de ciel ou d'éden.

364. *Crise de vers*, OC, p. 367.

365. *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 386.

366. *Crise de vers*, OC, p. 368.

367. *Solennité*, OC, p. 334. S. Bernard (*Mallarmé et la musique*, p. 73) suppose que le mot « musique », qui ouvre la phrase, se réfère au « ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers ». C'est oublier que ce « ciel métaphorique » est devenu entre-temps « fond d'extase ».

368. *Catholicisme*, OC, p. 391.

Une nouvelle théorie des correspondances se fait jour ainsi, dont le mysticisme est relativement limité. Divers espaces sont des feuillets reliés qui, à partir de l'œil ou de tout autre organe de perception, se tournent dans un sens ou dans l'autre : le ciel, la nature, la scène de théâtre, le fond de la cheminée et notre « illuminé fond d'extase ». Dans ce dernier cas, l'oscillation prend son élan du dehors et se prolonge jusque dans l'intériorité humaine : le livre contient le monde; sur ses pages, le vers, centre de rayonnement, se déploie en un « ciel métaphorique », qui, comme il est l'*analogon* du ciel dit vrai, trouve lui-même son *analogon* dans le « pur de nous-mêmes ». Entre l'âme et le monde, des yeux qui dévorent des pages : Hugo n'est pas oublié. Notre scène intérieure est extatique en ce sens qu'elle tend à s'extérioriser pour s'actualiser dès qu'elle se trouve en présence d'un fond qui lui ressemble, page, ciel ou planches. Elle est elle-même aussi quintessence, la préposition *de* dans l'expression « pur de nous-mêmes » marquant d'abord l'appartenance, c'est son sens le plus immédiat, mais aussi bien l'origine et le jaillissement. L'âme s'extrait des « messieurs qu'ordinairement nous paraissions », avec le poids de fait divers, de banalité, de calculs et de considérations utilitaires afférents au cours habituel de l'existence qu'ils traînent derrière eux, en eux, comme l'espace s'abstrait de l'épaisseur sensible qui confère à l'être sa consistance. La correspondance du spirituel et du spatial se fonde dans une virginité commune, au terme d'un processus sacrificiel de soustraction qui, à la fois, n'est jamais achevé, sans cesse à poursuivre et, à tout moment, déjà conduit jusqu'à la transparence de l'entendement, jusqu'à « quelque transparence comme d'éther »³⁶⁹.

L'abstraction, instrument d'idéalisation de la nature

Comme c'est déjà le cas pour S. Bernard, le commentaire de B. Marchal concernant les méditations de Mallarmé sur la littérature et la musique le conduit à une théorie des correspondances mais la sienne a le mérite de ne pas céder aux facilités platoniciennes ou schopenhaueriennes. Le dépouillement du monde fait surgir l'âme nue. La nature, remarque le commentateur,

est immédiatement idéale, aussi réelle qu'idéale, dans la mesure où elle met en jeu, de la façon la plus réaliste qui soit, des archétypes — l'ombre et la lumière, la terre, l'eau, l'air ou le feu — où l'on reconnaît le secret étymologique des *Dieux antiques*, et qui

369. *Solennité*, OC, p. 333.

sont à la fois les éléments constitutifs de la réalité et les figures essentielles de l'imaginaire humain. »³⁷⁰

Cette remarque est capitale mais l'ombre de Bachelard et celle de Max Müller planent peut-être trop sur ces propos, pour qu'ils restent entièrement fidèles à l'esprit de Mallarmé. Nous avons tenté de montrer que si la nature était « immédiatement idéale », l'art serait vain. La nature manque d'idéalité ou du moins son idéalité n'est pas directement visible : Mallarmé ne cesse de le répéter sous des formes différentes, ainsi qu'en témoignent les citations que nous avons accumulées à dessein dans ce qui précède. C'est pourquoi la poésie a besoin de la musique et de sa faculté d'abstraction pour délivrer la terre et l'élever vers ce ciel divin qui ne se confond pas complètement avec elle. Que la nature soit « réelle » et « réaliste », qu'elle soit la vulgaire « réalité », qu'elle relève de la *res* et non du rêve, c'est exactement ce que Mallarmé lui reproche, bien qu'il ne faille pas non plus exagérer en ce sens car demeure un certain rousseauisme, nous l'avons signalé. La réalité n'est qu'« une poignée de poussière » dit un passage de *Crise de vers* déjà cité. « Artifice que la *réalité*, bon à fixer l'intellect moyen entre les mirages d'un fait »³⁷¹. On retrouve ici la version mallarméenne de l'allégorie de la caverne : la vie n'est pas le vrai, elle n'est qu'un « mirage », dans l'acception négative de « rêve » que l'on rencontre au vers 50 de *Toast funèbre*. Il est salutaire de récuser les interprétations dualistes de Mallarmé. Il faut se garder de tomber dans l'excès inverse et de minimiser ses exigences d'idéalisation.

Ce serait en effet oublier qu'il s'est déclaré solidaire « d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels », qu'il a récusé « la prétention, esthétiquement une erreur, [...] d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, [...] non le bois intrinsèque et dense des arbres ». Il est à craindre que sur les quatre éléments aussi, « les pages se refermeraient mal »³⁷². Il n'en reste pas moins que lorsque B. Marchal évoque des « figures », il touche sans doute à l'essentiel; que lorsqu'il inclut dans ces « figures » la clarté et l'obscurité, donc aussi, implicitement, pour lui emprunter une sienne expression, toute « structure oxymorique », il ne se contente pas de prendre en compte la récurrence de cette thématique chez Mallarmé mais il manifeste en outre, involontairement, l'hétérogénéité de son rapide catalogue : il y a en effet tout lieu de

370. *La religion de Mallarmé*, p. 280. La même idée est reprise plus loin avec une référence explicite à Bachelard, p. 335.

371. *Un spectacle interrompu*, OC, p. 276. C'est Mallarmé qui souligne.

372. *Crise de vers*, OC, pp. 365-366.

penser que « le vide papier que la blancheur défend » sera moins combatif contre la noirceur de l'encre que contre l'eau qui le détremperait, le feu qui le consumerait, la terre qui le souillerait et même l'air qui le froisserait.

Il n'y a lieu de mettre en doute ni la présence, chez Mallarmé, d'une rêverie des quatre éléments ni la pertinence des analyses que Bachelard a consacrées à cette question. La difficulté est plutôt que les quatre éléments ne peuvent guère être tenus pour des figures. La définition de la figure renvoie nécessairement à l'espace; c'est pourquoi Descartes, après avoir réduit toutes choses à de l'étendue, peut prétendre reconstruire l'univers uniquement avec des figures et du mouvement. Les quatre éléments, quant à eux, ne sont pas de l'espace pur : ils ont une existence incontestablement matérielle même si cette matière, en tant que substance constitutive de toute réalité, est d'une certaine façon abstraite, donc déjà partiellement sublimée.

On n'aura d'ailleurs garde d'oublier que, dans les systématisations médiévales des cosmologies antiques, il y a non pas quatre mais cinq éléments, si l'on tient compte de l'éther, qui, transparent — ainsi que le savait Mallarmé, d'après le passage de *Solennité* cité ci-dessus — et répandu dans les espaces célestes, représente l'état le plus subtil de la matière, aussi éloigné que possible de la densité du sensible sans avoir toutefois atteint la pure immatérialité de l'âme. Dans une représentation non dualiste de l'être, admettant une continuité entre l'esprit et la matière, l'éther est d'ailleurs la substance ultime du monde, ce à quoi l'on parvient lorsque l'on a achevé la purification des choses, mené à bien l'abstraction de quintessence. La boucle se referme : l'éther est le cinquième élément, la quinte essence.

La nécessité de l'abstraction conduit à une poétique du trait

Les opposant aux coloristes, Baudelaire écrit que « les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstrauteurs de quintessence. »³⁷³ Que reste-t-il de l'être lorsqu'on l'a privé de sa couleur et, plus généralement, de toute sa consistance sensible ? Un dessin, une figure, quelques traits. Il y dans cette remarque de Baudelaire une vérité étymologique sans doute plus profonde que celle des *Dieux antiques* et en tout cas bien différente. Tout commence en latin, avec la proximité de trois verbes : *traho*, *ere*, *tractum*, qui signifie *tirer*, *extraire*; *tracto*, *are*, *tractatum*, qui signifie *traîner*, *toucher*, *traiter*; *abstraho*, *ere*, *abstractum*, qui signifie *tirer de*, *séparer de*, *soustraire*. Rappelons au passage, parce que la chose annonce une histoire bien

373. *Salon de 1846*, 3 : « De la couleur ».

connue de faune soustrayant deux nymphes, qu'*abstractio* peut avoir le sens d'*enlèvement*, *rapt*. On notera aussi que l'anglais, langue que n'ignorait pas Mallarmé, tant s'en faut, a un verbe *to abstract*, qui signifie : soustraire, dérober, abstraire et résumer, abréger. Le substantif *abstract*, résumé, abrégé, fait d'ailleurs cruellement défaut en français pour nouer les motifs qui orientent la transposition mallarméenne : du retranchement opéré par le sacré à l'abréviation schématique, en passant par la subtilisation opérée par l'abstraction, l'essentiel de la trajectoire poétique de Mallarmé se joue peut-être là.

En français moderne, la contiguïté latine produit une intime parenté entre *tirer*, *abstraire*, *tracer*, *trait* et *traité*. Penser, exposer des arguments dans un traité, c'est naturellement parler d'un lieu qui est celui de l'abstraction mais c'est aussi tracer des traits, qui ne sont pas seulement ceux de l'écriture mais également ceux des concepts. Abstraire, c'est tracer une ligne grâce à laquelle on représente la forme d'un objet. Le concept est forme, idée, εἶδος de sorte que, Baudelaire a pleinement raison, le dessinateur, maître de la forme, est le frère du philosophe, maître du concept. En anglais, *to draw*, qui, comme *draft* et *draught*, provient de *trahere*, est à la fois *tirer* et *dessiner*; *draught*, c'est la traction, le tirage, le trait comme dans « boire à grands traits »; *draft*, c'est le détachement, au sens militaire, la traite, au sens bancaire, mais aussi l'esquisse, l'ébauche, le dessin schématique. Jusqu'au XVI^e siècle, *traire* signifia en français *tirer*. En allemand, le substantif *Zug*, qui, entre autres significations, a celle de *trait*, correspond au verbe *ziehen*, qui signifie *tirer*. Ces dernières remarques prendront toute leur portée lorsque sera abordée la question de la participation dans l'esthétique mallarméenne.

Un répertoire des figures ou des rythmes essentiels

Qu'en est-il donc, chez Mallarmé, des « figures essentielles de l'imaginaire humain » ? Si l'ombre et la lumière mais aussi l'eau, l'air, la terre, le feu occupent une place importante dans l'imaginaire de Mallarmé, cette constatation ne suffit pas à confirmer la remarque de B. Marchal car il se trouve que le poète fait allusion à d'autres figures. On écartera le risque de la pétition de principe en se laissant guider par les formules, orientées de façon analogue, à travers lesquelles Mallarmé les vise. Des indications, quoique dispersées, convergent en effet pour suggérer ici ou là l'existence d'une sorte de compendium des figures fondamentales propres à l'imaginaire esthétique. C'est ainsi que, dans l'un de ses premiers textes, Mallarmé évoque la « poésie, née d'elle-même et qui exista dans le répertoire éternel de l'Idéal

de tout temps, avant sa moderne émergence du cerveau de l'impeccable artiste »³⁷⁴. Le vocabulaire, si ce n'est la pensée, est ici d'inspiration nettement platonicienne mais il n'y a lieu ni de s'étonner ni de tirer de trop hâtives conclusions de ces lignes écrites en 1864. Cette veine platonicienne ne va pas tarder à se tarir définitivement et il faut prendre garde au refus du poète de se voir enrôler dans l'école symboliste : rien n'est plus éloigné de l'esthétique mallarméenne que les élucubrations d'un prétendu manifeste du symbolisme sur les « Idées primordiales » et leurs « somptueuses simarres »³⁷⁵. Ce thème d'un « répertoire de l'Idéal » n'est cependant pas isolé : il convient de le prendre au sérieux et d'en suivre les traces.

Dans un brouillon retrouvé, sans doute assez tardif, qui fait des lettres de l'alphabet les « signes » élémentaires à partir desquels se construit la littérature, Mallarmé réclame la constitution, pour « les Lettres », d'une

doctrine propre, abstraite, ésotérique comme quelque théologie : cela, du fait, uniment, que des notions sont telles, ou à un degré de raréfaction au-delà de l'ordinaire atteinte, que de ne pouvoir s'exprimer sinon avec des moyens, typiques et suprêmes, dont le nombre n'est, pas plus que le leur, à elles, illimité.³⁷⁶

L'association du typique et de l'abstrait est fréquente chez Mallarmé, parce qu'elle est capitale : il faudra y revenir. Il suffit pour l'instant de remarquer que les lettres de l'alphabet sont pour le poète des signes abstraits et les éléments d'un répertoire puisqu'il est possible d'en dresser une liste exhaustive. Le plus frappant dans cette théorie des lettres comme doctrine des Lettres est qu'elle établit une correspondance, une homothétie entre les caractères de l'écriture et les notions pures qu'ils ont pour vocation d'exprimer, de sorte que ces dernières apparaissent elles aussi exactement dénombrables.

D'une autre remarque, concernant « les caractères initiaux de l'alphabet, dont chaque comme touche subtile correspond à une attitude de Mystère »³⁷⁷, B. Marchal tire la même conclusion : « à l'alphabet des lettres semble correspondre un répertoire mystérieux de l'âme humaine »³⁷⁸. Ainsi, ce répertoire qu'est l'alphabet semble-t-il bien renvoyer à ce qui serait une transposition du « répertoire de l'Idéal » évoqué

374. *Symphonie littéraire*, I, OC, p. 262.

375. Jean Moréas, « Le Symbolisme », *Figaro littéraire*, 18 septembre 1886. Reproduit par Guy Michaud, *La doctrine symboliste (documents)*. Paris : Librairie Nizet, 1947, p. 25.

376. Fragment d'un projet d'article intitulé : *La littérature : doctrine*, OC, p. 850. Dans le fragment intitulé *Méthode*, il est question du « répertoire » de la science. Cf. OC, p. 852.

377. *Étalages*, OC, p. 375.

378. *La religion de Mallarmé*, p. 483.

dans *Symphonie littéraire*. Que chaque lettre de l'alphabet soit une « touche subtile » et la polysémie du substantif autorise aussitôt une étroite correspondance entre poésie, musique et peinture. On verra dans cette formule, qui se réfère au « clavier primitif de la parole »³⁷⁹, une confirmation de ce que le dire poétique est une musique originelle de l'âme. On rencontre enfin un troisième « répertoire » explicite chez Mallarmé : celui « de la nature et du ciel »³⁸⁰.

Il était nécessaire de mettre en évidence le retour de ce thème du répertoire chez Mallarmé parce qu'il est à plusieurs reprises aisément reconnaissable sous divers déguisements et que chacune de ses occurrences laisse deviner quelque chose de ses caractéristiques essentielles. Mallarmé, critique de théâtre, fait preuve d'une extrême indulgence. Relativement à ses propres canons esthétiques, les spectacles que son éphémère fonction l'oblige à fréquenter sont exécrables. Ils parviennent pourtant à l'enchanter par un aspect ou l'autre. Il voit ainsi dans l'adaptation pour la scène du *Ventre de Paris* une illustration de « la pièce populaire [...] montrant à l'assistance une image simplifiée d'elle », un poète ne pouvant rester insensible à une pareille aptitude à l'abstraction même s'il ne manque pas de prendre aussitôt ses distances. « Quant à moi, précise-t-il en effet, je me réjouis, comme lettré, autrement. À savoir que n'existe à l'esprit de quiconque a rêvé les humains jusqu'à soi rien qu'un compte exact de purs motifs rythmiques de l'être, qui en sont les reconnaissables signes : il me plaît de les partout déchiffrer. »³⁸¹ Ce « compte exact » rappelle évidemment l'image du répertoire et donne en outre une indication capitale sur ce qui s'y trouve fictivement inventorié : « de purs motifs rythmiques de l'être ».

Il faut rendre justice à B. Marchal et à la constance avec laquelle il attire l'attention de son lecteur non seulement sur des figures mais aussi sur des structures de l'imaginaire³⁸². Dans le « drame solaire », dans la « tragédie de la nature », le combat de l'ombre et de la lumière est la figure d'un conflit qui se joue en l'homme entre l'être et le néant, entre l'inconscience et la lucidité, entre la fatalité et le rêve, etc. Cette structure duelle et antithétique, « oxymorique », dit très justement le commentateur, est plus importante que les éléments qu'elle met en œuvre et plus secrète, irréductible aux termes entre lesquels elle instaure des relations. C'est ainsi que « le schéma dualiste de la tragédie solaire », par une opération qui est à la fois

379. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 491.

380. *Le mystère dans les Lettres*, OC, p. 385.

381. *Notes sur le théâtre*, IV, OC, p. 345.

382. Cf. *La religion de Mallarmé*, pp. 243, 285, 453, 454, 487, 559.

« transposition et structure », trouve aussi, sous une forme nouvelle, son expression dans les contrastes sonores de l'orchestre.

Alors se dessinent « une structure ou un rythme essentiels » et B. Marchal se réfère à la définition de la musique que Mallarmé envoie à Edmund Gosse : « Idée ou rythme entre des rapports »³⁸³. Idée, Idéal, le lecteur se trouve de nouveau conduit jusqu'à « l'évidence d'une correspondance »³⁸⁴, mais ses termes ne sont toujours pas évidents parce que des rythmes, des rapports restent des phénomènes abstraits, dont Mallarmé n'indique jamais les référents concrets. Ne faut-il déceler, une fois de plus, dans ce goût du secret, que fâcheuse perversité de cachottier ? Une telle question paraîtra vaine si l'on s'avise que les figures de l'imaginaire ne se trouvent pas dans la réalité, même si elles en conservent la trace, et qu'elles ont quelque chose du schème. Un détour par la théorie kantienne de l'imagination et de son opération essentielle, le schématisme, est indispensable pour comprendre la poétique mallarméenne du trait. Idéaliser la nature revient à en abstraire les schèmes fondateurs, de façon à ce que le Soi y reconnaisse ces rythmes essentiels qui l'animent lui-même. Sur le ciel pur du poème s'indiquent quelques figures sommaires qui ont leur *analogon* dans les dessins de l'âme.

CHAPITRE VII

SCHEMATISME

L'abstraction : une voie vers l'avènement de l'idéal

Prétendre systématiser la théorie mallarméenne de l'abstraction est sans doute une gageure, d'autant plus que l'on peut se demander si le singulier ne risque pas d'être intenable. Il semble en effet que Mallarmé fasse allusion à trois modalités d'abstraction au moins, qui aboutissent à des résultats sensiblement différents selon qu'elles isolent des rythmes, des formes ou des qualités et dont il n'est pas certain

383. Lettre du 10 janvier 1893, *Correspondance*, p. 614.

384. Toutes les citations précédentes sont tirées des belles analyses des pp. 282-288 de *La religion de Mallarmé*. La notion de « rythme essentiel » vient se substituer à celles de « structure » et d'« archétype » pp. 188, 287 et 489.

qu'elles soient entièrement compatibles. Rappelons trois formules rencontrées au cours du chapitre précédent : « purs motifs rythmiques de l'être », « une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique », « distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée ». Ces trois catégories d'abstraction supposent néanmoins une opération commune, dont le poète semble s'aviser très tôt, ainsi lorsqu'il se propose de chercher « dans l'idéal, un aspect nécessaire, évident, simple, qui serve de type. »³⁸⁵ La consonance cartésienne de la trilogie « nécessaire, évident, simple » est saisissante : Descartes, dès les *Regulae*, cherche dans la connaissance mathématique le modèle d'un enchaînement nécessaire d'idées simples, propre à produire le sentiment de l'évidence. Abolir le hasard, susciter une vérité esthétique qui s'impose avec force, atteindre au simple, c'est-à-dire à un élément de l'imaginaire qui constitue une limite pour l'analyse, ces trois axes essentiels de sa réflexion ont pu être empruntés par Mallarmé à l'esprit de la méthode cartésienne.

L'analogie cependant, et ce n'est qu'une analogie, ne va pas plus loin car la méthode de Mallarmé est inséparable d'une exigence d'idéalisation proprement esthétique : entre le « fait » et « l'idéal », la continuité autorise une « divine transposition » de l'un à l'autre. Cette formule célèbre d'un texte de 1892 pose avec acuité le problème de la métaphore religieuse. L'équilibre critique consiste à tenir compte de cette dernière sans la prendre au pied de la lettre : les deux notions intimement liées d'idéalisation et d'abstraction, la seconde pouvant être conçue comme l'un des instruments privilégiés de la première, devraient y contribuer. L'idéal — à supposer que le singulier soit acceptable —, le ciel, le divin, n'existent pas dans un en soi transcendant mais seulement dans le Soi humain, lui-même compris comme l'être ordinaire purifié, habité par les exigences du désir et du rêve toujours au-delà de ce que donne le réel. L'imaginaire ou le rêve participent ainsi d'un idéal qui n'est transcendant, qui ne dépasse la réalité concrète que d'une manière relative. Cet idéal est un univers dématérialisé et, en un sens plus courant, le lieu d'une plus grande perfection : il ne saurait, on l'a vu, se confondre avec le réel car l'insatiable désir faustien qui habite l'homme le pousse à toujours rêver autre chose. La terre et le ciel métaphorique sont donc séparés par un écart, une distance qu'instaure le désir et que les opérations d'abstraction et d'idéalisation visent à combler. L'art est dès lors l'équivalent d'une liturgie dont les gestes épurent et surélèvent le monde et l'homme pour les conduire jusqu'au ciel du rêve et les figurer en tant que divins.

385. *Un spectacle interrompu*, OC, p. 276.

Le rite liturgique est censé assurer la communication entre le naturel et le surnaturel : ainsi l'ordinaire de la messe met-il en œuvre un passage, transposition ou métaphore, entre le plan humain et le plan divin. Notre hypothèse est double : d'une part Mallarmé voit en ce mouvement constitutif du rituel celui qui fonde toute opération esthétique comme translation de la nature à l'idéal, de la réalité au rêve. D'autre part, le moteur d'une telle opération est l'imagination, plus précisément la fonction schématisante que lui attribue Kant et par laquelle s'effectue la transition du concret à l'abstrait et réciproquement, selon des modalités qui vont être examinées dans la suite. Nulle part Mallarmé ne se réclame du schématisme kantien mais il semble en retrouver l'esprit par des voies que nous ignorons, peut-être liées à l'audience de Schopenhauer en France à cette époque. En tant que faculté intermédiaire entre le sensible et l'intelligible, l'imagination ressaisit le concret à sa racine et en manifeste les structures constitutives, dans une opération qui s'éloigne de la singularité concrète sans la dissoudre complètement dans la généralité du concept. Ces considérations permettent d'éclairer deux aspects de l'esthétique mallarméenne : l'abstraction comme « volatil dépouillement en traits qui se correspondent », pour reprendre la formule capitale de *Bucolique*, et la conception du mythe comme type, qui fera l'objet du chapitre suivant.

Les deux étapes de l'abstraction : dématérialisation et schématisation

Nous avons tenté de relever de façon aussi complète que possible les différents aperçus que donne Mallarmé de l'opération d'abstraction telle qu'il la conçoit. Un mouvement en deux étapes semble se dessiner : d'abord, la poésie emprunte à la musique, en tant que phénomène vibratoire, sa puissance dématérialisante; débarrassée de sa consistance matérielle, la réalité laisse place à un espace pur et à des objets sublimés dans leur forme la plus essentielle. Le musicien a la partie belle : son moyen d'expression est le son, la vibration même grâce à quoi la forme se dégage de sa gangue matérielle comme le parfum de la fleur, mais le poète n'est pas, de son côté, totalement démuné. Le vers parvient à dissoudre la représentation contenue dans l'usage utilitaire des « vocables » et à renouer la réalité sur un plan plus élevé. En tant que « mot total, neuf », il opère la dématérialisation de la chose en souvenir, de sorte que « la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. » La tâche du poète est ardue car il doit franchir l'encombrant obstacle du langage et de son inévitable collusion avec l'épaisseur du réel : il y a un « double

état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel »³⁸⁶, ici lourd encore de la matérialité du fait divers, là confinant à une essence qui est comme la forme pure de la chose et qui s'indique en quelques traits.

Le fond abstrait s'extériorise sur la portée, la page ou la scène, équivalents de l'âme ou du ciel puisque le but de l'art est de transporter celui qui le goûte dans une « sphère supérieure », pour reprendre une expression de Nietzsche citée à la fin du chapitre V. Ainsi Mallarmé reconnaît-il en Charles Guérin un authentique musicien de mots parce qu'il fait advenir un éther métaphorique par l'idéalisation de la réalité : « Subtilement vous vous gardez bien de plaquer, ce qu'on fit, une image à son élément grossier, la détachez, qu'elle flambe, à part, et entre plusieurs anime cette essence riche, pure qui est votre produit, ainsi qu'au dessus de tout, par exemple, l'azur. »³⁸⁷ Outre l'image du bûcher sacrificiel qui assure le transport au ciel et l'opposition, récurrente, du subtil comme caractéristique du rêve, au grossier, comme caractéristique du réel trivial, on notera le « à part » qui rattache l'abstraction à la séparation telle qu'elle a été analysée au chapitre III. C'est ce point précis qu'ont atteint les analyses qui précèdent.

Alors, dans un second temps, que l'on ne distingue que pour les nécessités de l'analyse, apparaissent, sont mis en évidence sur ce fond éthéré, extrait par purification de la substance même des choses, des structures élémentaires, des « rythmes essentiels », des « traits » qui sont à la fois ceux de la nature et ceux de l'imaginaire humain mais qui peuvent être aussi des formes schématisées. Le thème récurrent du répertoire donne à penser que ces structures et ces rythmes sont en nombre limité. Nous avons déjà eu l'occasion d'en relever deux : le mouvement de la montée et de la redescende, le rythme duel du souffle, de l'aile ou de l'éventail. Ainsi les écrivains qui récusent « la prétention d'enfermer, en l'expression, la matière des objets » laissent-ils entrevoir cette perspective lointaine : « au vers impersonnel ou pur s'adaptera l'instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu. »³⁸⁸ Ce sont le souffle et la cendre que nous avons rencontrés au chapitre IV. Il est significatif que le « rythme fondamental » soit dans ce passage assimilé à celui qui se manifeste dans le chant, c'est-à-dire dans la musique. On verra là une indication supplémentaire que tous les arts ont la même visée ultime : abstraire de la réalité, dans leur plus grande pureté, des structures qui

386. *Crise de vers*, OC, p. 368.

387. Préface au *Sang des Crépuscules*, OC, p. 858.

388. *La musique et les Lettres*, OC, p. 655.

soient reconnaissables par l'imagination comme les siennes propres. Aussi n'y a-t-il sans doute au fond rien d'étonnant à ce que la poésie rejoigne la musique dans le domaine de la schématisation comme c'est aussi le cas dans celui de la dématérialisation. Il convient d'évoquer brièvement dès maintenant les conditions de possibilité d'une telle rencontre qui ne s'éclaireront toutefois que progressivement au cours de ce chapitre et surtout des deux suivants.

La schématisation fonde une poétique de l'analogie

Un passage de *La Musique et les Lettres*, cité au début du chapitre III, dit que, dans la mesure où la nature se produit sans le secours de l'homme, la seule tâche dévolue au poète « reste de saisir les rapports [...] d'après quelque état intérieur ». Cette visée, rendue possible par l'étape préalable de la dématérialisation qui dévoile les structures essentielles de l'être, fonde une poétique de l'analogie également suggérée par ce projet : « Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination. »³⁸⁹ On notera que ces deux passages témoignent d'une hésitation sur la nature de la démarche poétique : « saisir » suppose que le poète se contente de mettre en évidence des analogies qui existent déjà, indépendamment de lui, « instituer » indique, à l'inverse, une activité consistant à faire advenir ce qui n'est pas encore. Ailleurs, cette fonction de la poésie consistant à faire correspondre entre elles et avec l'âme les structures des choses, à « instituer » entre elles « une relation [...] exacte », s'exprime dans un langage mathématique dont il n'est pas impossible qu'il renvoie, une fois de plus, à Descartes, ainsi quand Mallarmé reconnaît en la danse, « avec leur nombre, les quelques équations sommaires de toute fantaisie », qu'il revendique pour la littérature « la symphonique équation propre aux saisons » ou encore qu'il évoque, à propos du Livre, « les équations de ce rêve, ou Ode »³⁹⁰. Des exemples empruntés aux poèmes permettront d'éclairer ces métaphores dont l'ambiguïté n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle qui caractérise la théorie kantienne du phénomène à la fois présent dans la nature et produit par la connaissance.

À propos de *Sainte*, G. Davies souligne « l'importance du rôle de l'imprécision verbale dans certains développements analogiques entrepris par Mallarmé. [...] L'aile de l'Ange et la harpe, par exemple, ne présentent guère qu'une vague

389. *Crise de vers*, OC, p. 365.

390. *Ballets*; *La Musique et les Lettres*; « *Autobiographie* »; OC, respectivement pp. 306, 646, 663.

similitude de contour »³⁹¹. Le commentateur confond deux phénomènes : c'est l'analogie de structure qui autorise la superposition de deux objets, comme dans l'expression « plumage instrumental », ou le passage de l'un à l'autre. À ce brouillage des formes peuvent s'ajouter les ressources du langage. Il convient de souligner à cet égard l'importance de l'indéfini « quelque » : ainsi que l'indique si bien le nom de la catégorie grammaticale à laquelle il appartient, il marque l'indétermination. Le « quelque cigare » de « Toute l'âme résumée... », par exemple, introduit une incertitude sur l'identité de l'objet, à la fois lui-même et un autre, voire plusieurs autres. Le poème est ainsi le lieu d'une métaphore, d'un passage rendus possibles par la surimpression ou la superposition, dans le même mot, de plusieurs choses différentes. Le cigare et le cercle rougeoyant de son extrémité incandescente renvoient à l'opération du poème qui extrait l'être de sa dimension matérielle, comme la musique et le bûcher sacrificiel du soleil couchant, aussi bien qu'à la décollation de saint Jean, annoncée dans la première strophe du *Cantique* par le déclin du soleil « incandescent ». La mort purificatrice est présente dans le schème abstrait du cercle rouge. Apollinaire s'en souvient dans les deux derniers vers de *Zone* : « Adieu Adieu Soleil cou coupé ». De même, *Salut* s'inscrit dans un quadruple mouvement analogique : le mouvement du salut par lequel on rend hommage en se courbant vers le sol, le geste étant ici inclus dans le titre qui, significativement, a un sens beaucoup plus large que le simple « toast » originel ; le mouvement de la coupe que l'on porte à ses lèvres et que l'on renverse ; le mouvement des sirènes qui plongent ; le mouvement de balancement, si cher à Baudelaire, « tangage » ici du bateau ou de l'homme ivre. À cette série, le lecteur du XIX^e siècle ne pouvait manquer d'ajouter le salut au Saint-Sacrement célébré pendant la cérémonie des vêpres.

Ces phénomènes essentiels sont parfaitement caractérisés dans une remarque d'O. Mannoni qui, critiquant la méthode thématique de J.-P. Richard, écrit : « Il semble qu'à côté d'un recensement statistique des termes, comme *le livre*, *le tombeau*, *la flamme*, *la danseuse*, etc., il faille surtout tenir compte des métaphores continues qui lient ceux-ci et qui, de ce fait, tendent à imiter un code. Mais c'est un code pour un jeu, une *gamme*. »³⁹² Que la poésie soit un jeu, Mallarmé l'a dit : « À quoi sert cela — À un jeu. »³⁹³ Le mot est à prendre d'abord dans son acception courante mais

391. Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité », p. 38.

392. *Clefs pour l'Imaginaire*, p. 257, note. C'est Mannoni qui souligne.

393. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647.

n'exclut ni l'interprétation de l'acteur ou de l'instrumentiste ni, au sens mécanique, le défaut d'ajustement qui rend possible une certaine marge de mouvement. C'est pourquoi, bien qu'il ait lui-même revendiqué ce modèle, Mallarmé peut dénoncer « le défaut du public qui est de percevoir à la faveur d'équations aisées, ou dont un terme est d'avance su »³⁹⁴. Une telle attitude revient en effet à la lecture allégorique qui, de façon univoque, associe, par exemple, le soleil couchant à la tragédie de la nature et à l'angoisse du néant, privant ainsi la poésie de sa dimension vitale d'indétermination et de son mouvement constitutif. La fonction que lui assigne Mallarmé est en effet de nous transporter du domaine de la réalité dans le monde du rêve par une opération de translation qui laisse subsister la dimension indispensable du mystère. Il convient à présent de tenter de comprendre comment une poétique du schème ou du geste liturgique stylisé permet justement au verbe de produire des effets analogues à ceux de la musique.

La théorie kantienne du schématisme permet de prendre en compte les différents aspects qui viennent d'être évoqués et peut-être de les articuler avec une relative cohérence. Si les remarques qui précèdent sont exactes, la poésie peut être conçue comme un jeu gratuit de métaphorisation, de transposition de structures. Or les gammes métaphoriques s'ébranlent grâce à l'activité schématisante de l'imagination qui, en simplifiant les objets, révèle les similitudes permettant de passer de l'un à l'autre et de les faire correspondre aux structures de l'imaginaire. Pour Mallarmé toute correspondance est ainsi une équation dont l'un des termes, d'abord inconnu, ne doit se découvrir que progressivement. C'est pourquoi il se refuse à préciser la nature des éléments qui composent le répertoire de l'idéal : à supposer qu'ils soient justiciables d'un discours didactique apparenté à celui des *Dieux antiques*, les dévoiler par avance reviendrait à anéantir tous les effets escomptés d'une poétique de l'allusion. La difficulté pour le commentateur d'assigner un contenu précis aux figures de l'imaginaire est constitutive de l'esthétique mallarméenne et reste insurmontable tant que l'on s'en tient à la voie théorique. Elle ne peut se résoudre que par la lecture des poèmes puisque c'est là que s'esquissent les linéaments d'une élucidation. Cette difficulté peut toutefois être éclairée d'un strict point de vue théorique si l'on veut bien remarquer que ce qui se dissimule derrière la figure ou le rythme imaginaire pourrait s'apparenter à un schème fondant la possibilité d'une correspondance entre l'âme et le monde.

394. Tennyson vu d'ici, OC, p. 528.

Le schème permet de produire une esquisse de l'objet

Dans le chapitre de la *Critique de la raison pure* intitulé *Du schématisme des concepts purs de l'entendement*, Kant se demande « comment il est possible d'appliquer en général à des phénomènes des *concepts purs de l'entendement* »³⁹⁵. Il y a là en effet deux réalités radicalement hétérogènes qui doivent pourtant bien se rejoindre dans l'acte de connaissance. On serait tout à fait fondé à se demander en quoi une telle question, qui relève de ce que Kant appelle le « transcendantal », c'est-à-dire de la théorie des conditions de possibilité de la connaissance³⁹⁶, peut bien intéresser la littérature. En fait, Kant ne s'en tient pas à ce plan le plus élevé de l'analyse. Comme le remarque très justement F. Marty, « il y a [...] trois sortes de schématisme dans ce chapitre »³⁹⁷. Laissons momentanément de côté la première, qui a trait aux concepts mathématiques, et écartons la troisième, qui seule correspond véritablement au titre du chapitre, pour nous attacher à la seconde, celle qui touche aux concepts empiriques :

Un objet de l'expérience, ou une image de cet objet, atteint bien moins encore [que l'image d'un objet mathématique, par exemple un triangle, n'atteint le concept de cet objet] le concept empirique, mais celui-ci se rapporte toujours immédiatement au schème de l'imagination, comme à une règle de la détermination de notre intuition, conformément à un certain concept en général. Le concept de chien signifie une règle d'après laquelle mon imagination peut tracer de manière générale la figure d'un quadrupède, sans être restreinte à quelque figure particulière que m'offre l'expérience, ou encore à quelque image possible que je peux présenter *in concreto*.³⁹⁸

Dans ce passage, le schème apparaît comme une règle permettant d'effectuer une opération au terme de laquelle je me donne une représentation étrange, au statut en tout cas extrêmement difficile à définir, « esquisse », « tracé » dans lequel se manifeste « une première généralisation », écrit F. Marty³⁹⁹. Comment puis-je en effet « tracer de manière générale la figure d'un quadrupède » qui soit suffisamment chien, c'est-à-dire ne soit pas n'importe quel quadrupède, par exemple chat ou

395. Trad., p. 190.

396. « J'appelle *transcendantale* toute connaissance qui s'occupe en général non pas tant d'objets que de notre mode de connaissance des objets en tant qu'il est possible en général. » (*Critique de la raison pure*, trad., p. 83). Un peu plus loin, Kant distingue nettement le transcendantal de l'*a priori* : « toute connaissance *a priori* ne doit pas être nommée transcendantale (ce qui a trait à la possibilité de la connaissance ou à son usage *a priori*) » (trad., p. 122).

397. Trad., note 4 de la p. 193, p. 832.

398. Trad., p. 193.

399. Trad., note 2 de la p. 193, p. 832.

cheval, sans toutefois être trop chien, ce qui arriverait inévitablement si l'image du chien ainsi obtenue se confondait avec la « figure particulière » de quelque chien de ma connaissance ?

Le schème comme règle de construction de l'objet mathématique

Tant que Kant s'en tient au domaine des mathématiques, son analyse ne présente pas de difficultés particulières :

il faut bien distinguer le schème de l'image. Ainsi, quand je place cinq points l'un après l'autre, c'est là une image du nombre cinq. Au contraire, quand je ne fais que penser un nombre en général, qui peut être cinq ou cent, cette pensée est plus la représentation d'une méthode pour représenter, conformément à un certain concept, un ensemble (par exemple mille), que cette image même, que dans le dernier cas il me serait difficile de parcourir des yeux et de comparer au concept. Or, c'est cette représentation d'un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image que j'appelle le schème pour ce concept.⁴⁰⁰

Dans le cas de l'objet mathématique, le schème est une méthode de construction indubitablement universelle. Tout être humain en possession du concept de triangle, à qui l'on demande de construire un triangle, produira une figure immédiatement reconnaissable comme triangle par tout autre être humain en possession du concept de triangle : il lui suffira de tracer trois segments de droite qu'il fera se couper comme bon lui semblera. Kant explique à partir de cet exemple que « le schème du triangle ne peut jamais exister ailleurs que dans la pensée ». En effet, toute image concrète que je peux donner du concept de triangle en général comporte nécessairement des singularités qui en font un triangle particulier et non pas le triangle en soi. À l'inverse, le schème, en tant que règle de construction de l'objet mathématique d'après sa définition, conserve l'universalité d'un procédé intellectuel permettant d'illustrer, autant de fois et avec toutes les fantaisies que je désire, dans la mesure bien entendu où elles restent compatibles avec elle, la notion abstraite de triangle.

Les difficultés du schématisme dans le cas des concepts empiriques

Kant semble suggérer qu'il en va de façon beaucoup moins simple avec les choses de l'existence ordinaire, dont la définition n'est pas aussi rigoureuse que celle des objets mathématiques. La première citation faite plus haut, celle qui concerne tout « objet de l'expérience », indique en effet nettement qu'au yeux du philosophe, la

400. Trad., p. 192.

distance est plus grande de l'image au concept dans le domaine de l'expérience commune que dans ceux de l'arithmétique et de la géométrie. Pour reprendre les exemples précédents, il est clair que le concept de chien est considérablement plus riche que celui de triangle. Commençons par reconnaître, afin de rendre justice au travail des mathématiciens, que ces derniers ont du triangle une notion plus élaborée que celle de l'homme ordinaire, dans la mesure où ils y associent des propriétés, des théorèmes, des connaissances plus ou moins complexes, dont la plupart des individus, même cultivés, n'ont au mieux qu'une vague conscience. Il n'en reste pas moins que ce qui est ainsi contenu pour le mathématicien dans le concept de triangle est de l'ordre de la déduction, de la démonstration, de la nécessité rationnelle et sera de ce fait admis par tous. Le modèle de l'évidence, depuis Descartes, est donné par les raisonnements mathématiques. Mallarmé en savait peut-être quelque chose et il est très regrettable de ne disposer d'indices moins ténus à cet égard que cette trop maigre réflexion : « Nous n'avons pas compris Descartes, l'étranger s'est emparé de lui : mais il a suscité les mathématiciens français. Il faut reprendre son mouvement, étudier nos mathématiciens »⁴⁰¹.

Comme l'indique Kant dans un texte essentiel où il s'applique à définir l'originalité de la connaissance mathématique, ce privilège de l'universalité résulte de sa nature même. Elle est en effet

la connaissance rationnelle par la *construction* des concepts. Or, *construire* un concept, c'est présenter *a priori* l'intuition qui lui correspond. La construction d'un concept exige donc une intuition *non empirique*, qui par conséquent comme intuition est un objet *singulier*, mais qui n'en doit pas moins, comme construction d'un concept (d'une représentation générale), exprimer dans la représentation une validité universelle, pour toutes les intuitions possibles qui appartiennent au même concept. Ainsi je construis un triangle en présentant l'objet correspondant à ce concept soit par la simple imagination dans l'intuition pure, soit même, d'après celle-ci, sur le papier dans l'intuition empirique, mais dans les deux cas tout à fait *a priori*, sans en avoir tiré le modèle de quelque expérience que ce soit. La figure singulière tracée ici est empirique, et pourtant elle sert à exprimer le concept sans porter préjudice à son universalité, parce que, dans cette intuition empirique, on ne regarde jamais que l'acte de la construction du concept, auquel beaucoup de déterminations comme celles de la grandeur, des côtés et des angles, sont tout à fait indifférentes et que l'on fait abstraction de ces différences qui ne changent pas le concept du triangle.⁴⁰²

401. *Notes*, OC, p. 851.

402. *Critique de la raison pure*, trad. citée, p. 604.

La définition du concept de chien, en tant qu'elle ne saurait être indépendante de ce que Kant nomme « intuition empirique », risque fort d'être beaucoup plus flottante. Le chien est un quadrupède, dit-on. Il se distingue en cela de l'homme, qui est un bipède, comme chacun sait. L'oiseau est aussi un animal bipède⁴⁰³, nul ne pouvant se targuer d'avoir jamais vu un oiseau marcher à quatre pattes. En y réfléchissant bien, on sera, à cet égard, moins affirmatif s'agissant de l'homme : une énigme bien connue énonce qu'il commence à quatre, poursuit à deux et finit à trois. Définir le chien comme un quadrupède n'a donc pas le même caractère d'évidence que de définir le triangle comme une figure à trois côtés.

À quel titre considère-t-on, en effet, que le nombre de pattes est un critère pertinent de distinction ? À ce compte, on éprouvera notamment quelque difficulté à classer le mille-pattes dans un ensemble où il ne soit pas élément unique. Michel Foucault a ainsi malicieusement attiré l'attention sur la relativité de toute tentative de classification :

Quand nous instaurons un classement réfléchi, quand nous disons que le chat et le chien se ressemblent moins que deux lévriers, même s'ils sont l'un et l'autre apprivoisés et embaumés, même s'ils courent tous deux comme des fous, et même s'ils viennent de casser la cruche, quel est donc le sol à partir de quoi nous pouvons l'établir en toute certitude ? [...] Sur quelle « table », selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles ? Quelle est cette cohérence — dont on voit bien tout de suite qu'elle n'est ni déterminée par un enchaînement *a priori* et nécessaire, ni imposée par des contenus immédiatement sensibles ?⁴⁰⁴

Dans ces conditions, le schème associé au concept de chien n'aura évidemment pas le même caractère d'impérieuse nécessité que celui qui est lié au concept de triangle.

Admettons toutefois que ne fasse point défaut l'unanimité sur la façon dont il convient de situer très précisément le chien dans le règne animal. Admettons, comme

403. Dans le *Politique*, Platon classe avec le plus grand sérieux, au moins apparent, l'homme et l'oiseau dans la même catégorie, celle des animaux bipèdes, l'homme se distinguant des autres membres de ce groupe par le fait d'être sans plumes. Cf. 266 e : « Il fallait donc, dirai-je, diviser tout de suite les marcheurs en opposant le bipède au quadrupède, puis, voyant que l'homme n'est plus en ligne qu'avec le volatile, partager le troupeau bipède à son tour en bipèdes nus et bipèdes à plumes » (traduction d'A. Diès, Société d'Édition « Les Belles Lettres », collection des Universités de France, 1935).

404. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »), 1966, préface, p. 11.

le suggère Kant lui-même, que l'expérience, c'est-à-dire la nature, nous fournisse les critères requis pour distinguer le chien de tout autre quadrupède :

S'il y avait entre les phénomènes qui s'offrent à nous une si grande diversité [...] quant à [...] la variété des êtres existants, que même l'entendement humain le plus pénétrant ne pût trouver, en les comparant les uns avec les autres, la moindre ressemblance entre eux [...], il n'y aurait plus de concepts empiriques, et, par conséquent, plus d'expérience possible.⁴⁰⁵

Même avec cette garantie, il ne paraît pas très aisé de concevoir de quoi pourrait bien être fait le schème permettant de procurer, ne fût-ce que verbalement, une image correspondant au concept de chien. Prenons bien garde que le schème ne doit pas être confondu avec l'image puisqu'il permet précisément de passer du concept à l'image, de produire l'image à partir du concept. Dans la réalité, on rencontre toutes sortes de chiens qui sont autant d'incarnations du concept, exactement comme on peut dessiner quantité de triangles différents, qui sont autant de manifestations diverses d'une notion unique. Reconnaître un chien n'est guère plus difficile que reconnaître un triangle. La difficulté surgit si nous nous avisons de prendre la question dans l'autre sens : tentons de définir une règle qui nous permette d'esquisser un chien effectif à partir d'une localisation précise sur un quadrillage d'ordres, d'embranchements, de classes, etc. Rien ne nous garantit que nous n'aboutirons pas à une image de chat, de renard, de loup.

Entendement et imagination ne sont pas radicalement séparés

Pour beaucoup, le chien ne saurait par ailleurs se réduire à une existence purement conceptuelle. Si l'immense majorité des hommes doit se sentir relativement détachée à l'égard du concept de triangle, à l'inverse, elle associera sans aucun doute à son image du chien des représentations d'ordre affectif, imaginaire, de toute façon non-conceptuelles, liées à l'expérience personnelle que chacun aura faite de tel ou tel chien concret dans sa propre existence. Jean-Pierre Richard fait à ce propos une remarque essentielle :

il peut exister un onirisme de l'idée. L'entendement n'est pas, comme l'ont cru certains poètes, l'ennemi né de l'imagination : bien plutôt en représente-t-il l'achèvement ou le masque. Le concept lui-même vit en nous, il a sens d'abord pour nous qui le pensons ; son universalité ne l'empêche pas de s'attacher particulièrement à la réalité la plus intime de chacun et d'en accepter l'empreinte.⁴⁰⁶

405. *Critique de la raison pure*, trad. citée, p. 561.

406. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 21. J.-J. Wunenburger, *L'imagination*, p. 98, souligne à

Peut-être chercherait-on d'ailleurs vainement une philosophie purement conceptuelle car la tentation de l'image guette tous les philosophes, aussi systématiques soient-ils. Un discours qui se voudrait rigoureusement abstrait, entièrement débarrassé de toute référence concrète, à supposer qu'il soit possible, serait sans doute incompréhensible. Même si son auteur s'ingéniait à effacer toute trace du concret, le destinataire d'un tel discours ne pourrait pas éviter de lui restituer une certaine consistance vécue, sans laquelle on risque de ne plus savoir du tout de quoi l'on parle. S'il en est ainsi, comment le schème associé à un concept pourrait-il prendre en compte cette dimension individuelle, singulière, contingente, bref non-conceptuelle ? Un exemple précis va nous permettre de revenir à Mallarmé.

Selon B. Marchal, l'intérêt de Mallarmé pour les mythes solaires témoigne de ce qu'il aurait voulu « découvrir sous l'archaïsme prétendu un archétype de l'esprit humain, et désigner ainsi dans la fascination de l'or une constante de l'imaginaire universel. »⁴⁰⁷ Quelles qu'aient pu être les intentions de Mallarmé, il y a une difficulté à ériger en universel l'expérience nécessairement toute particulière qu'un Français peut avoir de l'or dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Un extrait de la citation que fait quelques lignes plus haut B. Marchal d'un passage de la traduction française des *Nouvelles leçons sur la science du langage*, de Max Müller, permet de poser le problème soulevé par le passage du concept à l'image ou inversement par la purification de l'image en concept :

Si un enfant à qui l'on a appris à appliquer le mot *or* à une chose jaune et brillante, soutenait contre tous venants que le soleil est de l'or, l'enfant aurait sans doute raison, parce que, dans son esprit, le mot *or* signifie quelque chose de brillant. [...] L'enfant apprend plus tard qu'il y a d'autres qualités, outre la couleur, qui sont particulières à l'or véritable et le distinguent des substances qui y ressemblent. Il apprend à ranger chacune de ces qualités sous le terme *or*, de sorte qu'enfin l'or ne signifie plus pour lui tout ce qui brille, mais quelque chose de pesant, de malléable, de fusible, et de soluble dans l'eau régale; et il ajoute à ces qualités toutes celles que peuvent faire découvrir les recherches des générations successives.

Si Max Müller a raison, ce qui supposerait que la formation des concepts repose davantage sur une accumulation de connaissances que sur la réitération des mêmes expériences, on s'aperçoit tout de suite que le contenu du concept est relatif. Je

juste titre que « l'antinomie apparente entre connaissance rationnelle et imagination » n'est pas admise par tous les penseurs. Il cite en ce sens Leibniz, qui déclare que « les plus abstraites pensées ont besoin de quelque imagination. »

407. *La religion de Mallarmé*, p. 404.

reconnais qu'un bijou est en or parce que, d'une part, je suis averti d'avance que l'or, en tant que matière précieuse, est couramment utilisé pour la fabrication des bijoux et parce que, d'autre part, il m'est arrivé plusieurs fois de voir et de toucher de l'or. Quant au reste, le contenu de mon concept variera en fonction de ma culture personnelle et des représentations propres à la civilisation à laquelle j'appartiens. Dans ces conditions, on éprouvera naturellement quelque difficulté à déterminer un schème invariable pour ce concept de l'or éminemment contingent.

Le schème, intermédiaire entre le concret et l'abstrait

La théorie kantienne du schématisme n'est donc pas sans présenter quelques incertitudes, du moins en ce qui concerne les concepts empiriques. C'est sans doute la raison pour laquelle les commentateurs, d'une manière générale, glissent rapidement sur cet aspect pour s'attacher presque exclusivement aux deux autres, le schématisme des concepts mathématiques et celui des catégories. Cette théorie n'en présente pas moins un intérêt fondamental pour qui cherche à comprendre les effets de l'image, au sens le plus large du terme, dans le texte littéraire et s'interroge, plus précisément, sur les figures mallarméennes de l'imaginaire. Certes l'imagination est avant tout chez Kant une faculté de connaissance. La première édition de la *Critique de la raison pure* semble même la poser comme la racine la plus profonde de toute appréhension objective du donné de l'expérience : « Nous avons donc une imagination, comme faculté fondamentale de l'âme humaine, servant *a priori* de principe à toute connaissance. »⁴⁰⁸ En tant que telle, elle ne saurait se confondre complètement avec ce que nous appelons aujourd'hui l'imaginaire, compris comme la faculté de créer des univers mentaux ou de se donner du réel une représentation non pas objective mais fantasmatique.

Cette réserve n'interdit nullement de retenir de la théorie kantienne ce qui en fait l'incontestable originalité : la perspective selon laquelle le schème permettant de produire une image est présenté comme une réalité intermédiaire entre le concept et l'intuition, entre l'intellectuel et le sensible et surtout comme le résultat d'une opération. À la source de toute image se trouve le schème à partir duquel elle a été construite. Le recours au schématisme kantien permettrait, si ce n'est de résoudre, du moins de poser en termes appropriés la question du symbole, qui n'est pas symbole de quelque chose d'autre mais l'inscription matérielle dans le texte et, partant, dans l'imagination du lecteur, du processus mental qui a abouti à sa création. Ce qu'il y a

408. Trad., p. 730.

peut-être de plus intéressant dans la notion de schème pour une théorie de la littérature qui accepterait de la prendre au sérieux, c'est le libre jeu des facultés qu'elle rend concevable : par le biais du schème, la sensibilité et l'imagination sont sollicitées pour la représentation concrète d'une entité mentale, sans que celle-là puisse être tenue pour la traduction adéquate de celle-ci.

Le mot, le langage dans son ensemble, ne peuvent éviter de véhiculer des abstractions et la poésie n'échappe pas à cette règle, le discours critique sur le poème encore moins. Pourtant ce n'est pas avec des idées que l'on fait un poème, rappelait très justement Mallarmé. Si l'on admet avec lui que le poème traduit des états d'âme et non des idées, on rencontre la question de savoir comment les mots, qui relèvent nécessairement, de quelque façon, de l'abstrait peuvent servir à exprimer une expérience vécue. Dans son excellent commentaire du chapitre sur le schématisme, Alexis Philonenko suggère un élément de réponse : « Le schématisme [...] résout par l'idée de construction méthodique les apories platoniciennes concernant les relations de l'essence intemporelle et universelle et de la diversité des phénomènes donnés dans le temps; le schématisme est la mise en lumière concrète de la *participation* et du rapport de la pensée et du temps. »⁴⁰⁹ Le schème permet de penser la participation du sensible à l'intelligible, de comprendre comment une expérience singulière peut se dire à travers les mots communs, banals — que l'on songe au sens premier de ce terme —, comment le lecteur peut, à son tour, participer, le temps d'un poème, à cette expérience qui lui est pourtant étrangère.

L'idée, intermédiaire entre le sensible et le conceptuel

La façon dont Mallarmé évoque le mode d'abstraction poétique paraît proche de la théorie kantienne du schématisme. La « disparition élocutoire du poète » et la « presque disparition vibratoire » du « fait de nature », de sorte « qu'en émane la notion pure »⁴¹⁰ assignent en effet au langage poétique la dématérialisation de l'objet en une « idée » qui a quelque chose à voir avec la ligne ou le trait. Ce passage de *Crise de vers* est souvent cité : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. »⁴¹¹ Cette fleur ainsi désignée par le mot ordinaire n'est pas telle ou telle fleur, connue du poète

409. *L'œuvre de Kant*, tome premier, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1975, pp. 184-185.

410. *Crise de vers*, OC, resp. pp. 366 et 368.

411. OC, p. 368.

ou du lecteur, figurant en bonne place dans un bouquet que l'un ou l'autre pourraient avoir sous les yeux. En écrivant le mot fleur, le poète se place dans une situation à peu de chose près analogue à celle du géomètre qui s'apprête à tracer un triangle sans avoir encore en tête de contour précis mais seulement la séquence des quelques gestes qui lui permettront de construire une représentation concrète de son objet.

Ce que le mot désigne dans le vers, ce n'est pas non plus simplement le concept de fleur. L'entité à laquelle il est fait de la sorte allusion est en effet douée de mouvement puisqu'elle « se lève », sa forme n'est pas seulement celle, susceptible d'être dessinée, d'un calice, aussi schématique fût-il, mais relève, mystérieusement, d'une ligne mélodique puisqu'elle est censée surgir « musicalement »; enfin, elle est « suave », caractère peu compatible avec le mode d'être tout intellectuel des concepts, tel que l'on a accoutumé de se le représenter, mais qui rappelle en revanche le rapport particulier que Mallarmé entretient avec les idées, si l'on en croit la façon dont il l'évoque dans une lettre à Aubanel : « je veux *jouir* par moi chaque nouvelle notion et non l'apprendre. »⁴¹² Le statut de l'idée poétique que Mallarmé a en vue et qu'un nombre non négligeable de commentateurs ont confondue, abusés par une terminologie qui n'est peut-être pas totalement innocente mais sûrement pas à ce point déterminante, avec l'Idée platonicienne est étrangement ambigu, entre abstrait et concret, entre être et non-être : la même opération « relègue » l'existant dans « l'oubli » et le fait resurgir simultanément sous un autre aspect. La pensée et son expression poétique, selon Mallarmé, relèvent à la fois de la musique et du baptême, ce qui n'a rien d'étonnant, puisque la musique est la vie même : le mode d'être atténué, abstrait, dématérialisé du souvenir a besoin de la musique pour se faire idée pleinement suggestive. La forme d'insistance contenue dans l'expression « idée même » est également très surprenante. Que vise à suggérer ici l'emploi de l'indéfini ? D'où vient cette exigence en vertu de laquelle il serait nécessaire de préciser qu'il s'agit bien de l'idée en question et non d'une autre ? Contrairement à ce que prétendent les interprétations platoniciennes, ce n'est pas l'essence de la fleur que permet d'atteindre le vers mais la fleur elle-même, la fleur parfaite, non pas en soi, en général, mais pour le poète et, par participation, pour le lecteur. Le vers réussi est celui qui parvient à suggérer pour le lecteur ce que le poète y a enfermé de lui-même et il y a là une opération qui est à la fois dessin, musique et danse.

412. Lettre du 23 août 1866, *Correspondance*, p. 325.

Un schématisme oriental du trait

Le commentaire que Mallarmé adresse à E. de Roberty, concernant son ouvrage intitulé *La recherche de l'unité*, est à cet égard tout à fait significatif :

Que de pages m'ont retenu (130-131 par exemple, sur ceci que nous pensons à l'aide d'images et la phrase « Pourquoi les images ne se résoudre-elles pas en des combinaisons d'éléments plus simples extraits au préalable par une sorte de chimie mentale... ») Tout mon rêve ! Une raréfaction des images en quelques signes comptés un peu comme (vous allez sourire) l'esquissa le divinatoire dessin japonais.⁴¹³

Il est significatif que Mallarmé retienne particulièrement cette expression d'inspiration si nettement cartésienne : « des combinaisons d'éléments plus simples ». On aura noté également l'image de la raréfaction et celle du répertoire évoquée par les « quelques signes comptés », dont on retrouve ailleurs l'équivalent exact : « tous les livres contiennent la fusion de quelques redites comptées »⁴¹⁴. L'allusion à l'art oriental du dessin doit d'autant plus être prise au sérieux que Mallarmé avait aménagé dans sa maison de Valvins un cabinet japonais⁴¹⁵ dont les murs et le couvre-lit étaient précisément décorés de motifs floraux, dont nous ne saurions garantir l'authenticité mais qui pouvaient en tout cas faire illusion pour l'amateur point trop averti. On n'aurait garde d'oublier par ailleurs que, dans « Las de l'amer repos... », le poète veut

Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.

Léon Cellier voulait reconnaître Théophile Gautier dans la figure de ce mystérieux « Chinois » mais il prend la peine d'affaiblir lui-même ses arguments en relativisant leur portée⁴¹⁶ et cette identification est rendue peu probable du fait que la première

413. Lettre du 30 novembre 1893, *Correspondance*, pp. 620-621.

414. *Crise de vers*, OC, p. 367.

415. Voir la photographie présentée par l'édition Garnier des *Œuvres* de Mallarmé, p. VI.

416. *Mallarmé et la morte qui parle*, p. 109 : « L'idée me vint alors que ce Chinois pourrait représenter symboliquement un certain type de poésie, un poète pris comme modèle. Répondre sans

version du poème portait : « ces Chinois ». Sans doute convient-il plutôt de penser que Mallarmé avait trouvé dans certains traits de l'esthétique orientale un écho de ses propres préoccupations poétiques.

Le tracé schématique est la trace d'un geste vivant

Dans les notes de son édition des *Poésies*, B. Marchal souligne à très juste titre que « l'esthétique nouvelle [définie dans le poème], c'est l'ambition d'une poésie plus artisanale et plus impersonnelle [que celle des Parnassiens], d'un art de stylisation et de suggestion ». Il précise ailleurs que « ce qu'aspire à peindre le poète, ce n'est pas une fleur, mais la "fin" d'une fleur, autrement dit sa disparition ou son absence »⁴¹⁷. On peut s'autoriser de ces deux remarques pour nouer les fils tissés par Mallarmé en un réseau plus serré : la poésie emprunte quelque chose d'une certaine forme d'abstraction picturale, qui est aussi une certaine forme d'abstraction musicale si l'on songe à la « sonore, vaine et monotone ligne » du faune⁴¹⁸. Dans l'un et l'autre cas, on est renvoyé à l'opération, à la main qui trace la ligne, au geste stylisé qui, dans la célébration liturgique, figure le dieu en l'inscrivant, invisible, à la fois dans la description pure de l'espace et « au filigrane bleu de l'âme ». Il n'est peut-être pas interdit de retrouver l'esprit de cette poétique dans ces lignes du philosophe Félix Ravaisson, le maître de Bergson : « Le secret de l'art de dessiner est de découvrir dans chaque objet la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue, telle qu'une vague centrale qui se déploie en vagues superficielles, une certaine ligne flexueuse qui est comme son axe générateur. Toute forme est la trace d'un mouvement; elle n'est rien, isolée du geste qui l'engendre. »⁴¹⁹ L'« idée »

précaution que le Chinois n'est autre que Gautier, risque de provoquer chez le lecteur un haussement d'épaules; et je ne suis pas sûr de le convaincre, puisque ma démonstration repose en grande partie sur des documents postérieurs au poème. » Ce dernier point est en effet quelque peu embarrassant.

417. Édition des *Poésies*, pp. 192-193; *Lecture de Mallarmé*, p. 28. Les beaux livres de François Jullien : *La valeur allusive*, École française d'Extrême-Orient, 1985, *Procès ou création*, Éditions du Seuil, 1989 et *Éloge de la fadeur*, Le Livre de Poche, 1991, permettent de se faire une idée des analogies tout à fait étonnantes de certains aspects fondamentaux de l'esthétique mallarméenne avec celle de la Chine.

418. Cf. l'excellente remarque de S. Bernard, *Mallarmé et la musique*, p. 111 : « Mallarmé associe et fond l'une dans l'autre l'arabesque visuelle (cette ligne tracée par le *dos* et le *flanc pur*, dont les dessins de Matisse pour *L'après-midi d'un Faune* peuvent donner une idée), la ligne mélodique sonore de la flûte, et la ligne mélodique du vers ».

419. Article *Dessin* du dictionnaire pédagogique. Cité par Gérard Chomienne dans l'introduction à son édition de deux textes de Bergson : *La conscience et la vie*, *Le possible et le réel*, Paris : Magnard

mallarméenne, qui est l'équivalent d'une arabesque, se situerait ainsi, en tant que schème ou « axe générateur », entre l'abstraction conceptuelle et la singularité inépuisable de l'expérience sensible ou plutôt définirait une forme d'abstraction qui ne soit pas d'ordre conceptuel mais qui, dans le libre jeu d'un tracé et d'un geste stylisé, désigne les êtres à la fois dans leur universalité nécessairement appauvrissante et dans la richesse de leur individualité. Je dis : *une* fleur et cependant je ne désigne ainsi aucune fleur mais une idée qui n'en est pas moins suave. Occulter le « su » pour susciter le « suave », tel est le mouvement tacite, propre à la liturgie en tant qu'opération de suggestion, que tente de refaire pour lui-même le poème.

Le schème est une opération abstraite définissant les étapes d'un processus sans préciser les éléments concrets qui s'y trouvent soumis. Un schème est ainsi plus et moins qu'une forme puisque, en tant que règle permettant de construire des formes, s'il n'a lui-même aucune forme déterminée, il permet en revanche d'en produire indéfiniment. Le schème est une structure en mouvement : il définit d'avance la place des éléments, indépendamment de leur nature et même de leur existence, mais la position ainsi assignée à chacun des éléments s'inscrit dans une succession temporelle, dans un geste qui se déploie, qui désigne un au-delà susceptible de se prolonger éventuellement sans terme. Il est étonnant que les commentateurs se sentent obligés d'insister sur cet aspect pourtant évident dans les textes de Kant cités ci-dessus. Sans doute entendent-ils mettre en garde le lecteur pressé contre la confusion possible du schème et du schéma⁴²⁰. Le schéma est un schème fixé, alors que le schème se développe simultanément dans le temps et dans l'espace, à la fois musique et danse. Lorsqu'il a fini d'œuvrer, il a définitivement figé le temps en espace. « Quelques apparitions partout où l'on monte un ballet, où l'on joue de l'orgue, mes deux passions d'art presque contradictoires, mais dont le sens éclatera, et c'est tout »⁴²¹ : sans avoir la prétention de faire éclater le sens de cette déclaration

(coll. « Textes et contexte »), 1989, p. 10.

420. Cf. M. Alexandre, *Lecture de Kant*, P. U. F., 1961, p. 122 : « Le schème est comme le plan temporel : c'est la mise en mouvement de l'abstrait. [...] Le schème est le dessin temporel de chaque objet. » Voir aussi ces remarques capitales de S. Breton, « Symbole, schème, imagination », p. 86 : « Kant a renouvelé le problème de l'antique *Metaxu*. [...] Si le concept a besoin du schème, *a fortiori* sa nécessité s'imposera-t-elle à l'analyse des faits artistiques, où entrent tant de facteurs imaginatifs. Or le schème n'est ni une image un peu plus abstraite que les autres images, ni une copie exsangue du réel. Le modeler sur le perçu ou sur l'image, ce serait en évacuer l'originalité productrice. Il faut le penser comme mouvement, et comme mouvement organisateur [...], en termes de mouvements, d'opérations et de relations. » Mallarmé parle, quant à lui, de « rapports ».

421. « *Autobiographie* », OC, p. 664.

adressée à Verlaine, on peut se risquer à tenter de l'éclairer à la lumière des considérations esthétiques du poète.

Un schématisme mathématique, musical et chorégraphique

Il semble en effet que l'imaginaire mallarméen comporte une triple dimension, à la fois mathématique, musicale et chorégraphique⁴²². L'abstraction mathématique, aussi bien algébrique que géométrique, puisqu'il existe une géométrie analytique, dont Descartes est l'inventeur et qui résout ses problèmes en recourant à des équations, conduit à un art du schéma comme trace du schème ou, pour emprunter à Mallarmé lui-même une expression capitale de *Bucolique*, déjà citée, à une activité mettant en œuvre « plusieurs signes d'abréviation mentale ». On comprend alors que l'abstraction soit le fondement de l'esthétique mallarméenne, dans la mesure où elle aboutit à des schémas qui sont soit spatiaux soit temporels et qui permettent de mettre en évidence des correspondances ou plutôt, car Mallarmé emploie de préférence ce terme, des « rapports » entre l'âme humaine et les objets les plus divers, tout comme aussi, évidemment, entre ces objets eux-mêmes. Claudel a une intuition remarquable de cette méthode lorsqu'il évoque « une authentification par le moyen de cette abréviation incantatoire qu'est le Vers, comme le savant dit qu'il a expliqué un phénomène quand il en a fourni un dessin schématique. » Un peu plus loin, Claudel résume en ces termes la poétique de Mallarmé : « imiter la chose en la faisant »⁴²³. Le poète avait dit que la parole signifie « en créant les analogies des choses par les analogies des sons — l'Écriture en marquant les gestes de l'Idée »⁴²⁴. Comme la liturgie par ses gestes stylisés, la poésie signifie en inscrivant sur l'espace

422. Cet aspect est à rapprocher du motif chorégraphique des néoplatoniciens, qui ont tant fasciné Yeats. S. Breton, « Symbole, schème, imagination », pp. 63-64, donne encore à cet égard des indications essentielles : « Le point comme figure "impartageable" devient alors un centre d'irradiation. Il porte en lui, d'une manière cachée, le pouvoir infini d'engendrer toutes les dimensions. Le point géométrique n'est plus que le schème d'une nature naturante qui se joue dans l'univers des formes, et qui se donne un monde comme l'intervalle nécessaire où naissent ses figurations. [...] Avant d'être signes, le point et la figure ont un pouvoir de figuration. Ils schématisent une puissance dont ils sont la trace. En son sens, qui serait le plus originel, le terme *semeion* désigne précisément une trace, et comme l'empreinte d'un "mouvement formateur" ou d'un "*nisus formativus*" dont Kant et la biologie de son temps se sont souvenus. » Les formes de l'univers procèdent d'un « rayonnement originel » qui se déploie en « une liturgie cosmique », des gestes de « l'unique danseur [...] dont chaque figure porte la trace d'un mouvement », inscrite « selon un schématisme différent ».

423. « La catastrophe d'Igitur », p. 136.

424. *Notes*, OC, p. 854.

pur de la page les équations du divin. Or, en géométrie analytique, l'équation est précisément le mode opératoire, le schème qui permet de produire la courbe, l'arabesque, cette « ligne flexueuse » dont parle Ravaisson. Signalons d'emblée une difficulté que nous retrouverons plus loin : il arrive que le poème mette en œuvre l'opération elle-même, il arrive qu'il se contente d'en désigner le résultat. La différence importe peu dès lors que l'on garde en mémoire le mouvement schématisant qui s'est inscrit dans le schéma définitif pour le produire. Mallarmé ne confond évidemment pas le dessin et la danse. Sa poétique participe des deux.

S. Bernard, rappelant que Valéry tenait Mallarmé pour un « algébriste », remarque que la musique, à partir d'un « schème rythmique » élémentaire, peut élaborer « une infinie diversité de figures rythmiques » qui, reposant sur des variations de durée, relèvent d'une organisation temporelle. Les schèmes musicaux ressortissent également à une organisation spatiale, ainsi qu'en témoigne le genre de la fugue⁴²⁵ qui, avec sa technique du contrepoint, double dessin mélodique vertical et horizontal, repose sur une « architecture rationnelle » et fait songer à « une véritable "spatialisation" de la musique ». Il est significatif qu'une réflexion directement centrée sur des formes musicales effectives conduise S. Bernard à une conclusion qui contredit formellement une remarque faite quelques pages plus haut dans l'esprit des spéculations abstraites de Schopenhauer et selon les termes de laquelle, la musique n'aurait « rien de spatial ». Il est vrai que S. Bernard, qui voit, à très juste titre, dans la danse « un art du silence », n'est que très furtivement effleurée par le pressentiment que la danse puisse être avant tout un art de l'espace. Cela ne l'empêche d'ailleurs pas de signaler dans une note que « Mallarmé admirait surtout la Cornalba, dont la danse était particulièrement géométrique et dépouillée » mais c'est pour être invinciblement ramenée à ses considérations métaphysiques sur « la structure idéale de l'Univers » dont, au singulier en tout cas, Mallarmé ne pipe pas⁴²⁶. Le poète n'aurait pas pris soin de nous mettre en garde contre l'illusion d'« une frappe unique, elle-même matériellement la vérité »⁴²⁷ si les structures imaginaires que les différents arts mettent en jeu renvoyaient à une réalité univoque, âme du monde ou drame solaire.

425. Rappelons que dans un passage, déjà cité, de *Crise de vers* (OC, p. 365), Mallarmé associe l'« Idéalisme » dont il se réclame à celui des « fugues » et des « sonates ».

426. Citations tirées de *Mallarmé et la musique*, resp. pp. 46, 49, 39, 54 et 56.

427. *Crise de vers*, OC, p. 364.

Le schème comme geste, l'écriture comme liturgie

S'il est aisé de se livrer à une étude de sources dans le cas de Yeats, qui multiplie les références, l'entreprise est désespérée pour ce qui est de Mallarmé, même en tenant compte des précieux indices fournis par la correspondance. Le poète mentionne Descartes dans les *Divagations* et semble attacher une importance particulière à l'aspect mathématique de sa réflexion. Il n'est rien de tel pour Kant mais les idées du philosophe allemand, directement, par le biais des traductions et des commentaires, ou indirectement, à travers les productions de la nébuleuse post-kantienne, marquèrent profondément la seconde moitié du XIX^e siècle. Il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce qu'on en trouve des traces chez Mallarmé. Le passage de Ravaisson cité plus haut indique d'ailleurs suffisamment quels prolongements la théorie du schématisme pouvait déjà trouver à cette époque dans la réflexion esthétique. Celle de Mallarmé accorde à l'abstraction une place capitale et sans doute faut-il voir là le signe d'un courant encore invisible mais profond et puissant. En 1906, W. Worringer rédige sa dissertation sur *Abstraktion und Einfühlung*, où, à l'encontre des préjugés de son temps, il réhabilite les formes d'art les plus abstraites, celles précisément que l'on refusait de tenir pour de l'art; en 1917, le savant écossais D'Arcy W. Thompson publie *On Growth and Form*⁴²⁸, où il étudie les structures mathématiques des objets naturels, notamment des êtres vivants; le cubisme et l'art abstrait étaient alors déjà nés.

Dans la théorie de Mallarmé, l'abstraction apparaît comme l'auxiliaire privilégié de l'anti-naturalisme et d'une poétique de la suggestion. L'abstraction mallarméenne ne constitue pas un refus radical de la figuration, ne conduit pas à un art non-figuratif. La poésie vise la réalité mais la recule dans un arrière-plan seulement désigné par allusion, comme les gestes des rituels liturgiques qui signifient par des références fragmentaires aux mythes constitutifs. De même que les éléments matériels du rite sont revêtus de leur signification spirituelle par les gestes liturgiques, l'élévation de l'hostie et de la coupe, par exemple, de même tout un réseau de sens est évoqué dans le poème par un indice schématique qui pointe vers un contenu imaginaire. Le mouvement de la flabellation désigne indirectement le mythe des origines et instaure l'espace du poème comme un lieu de recreation. « Une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique » : Mallarmé n'ignorait sans doute pas qu'*indiquer* vient d'*index*. Le poème, comme le rite, « désigne et recule la

428. Trad. française sous le titre *Forme et croissance*, Éd. du Seuil/Éd. du CNRS, 1994.

présence mythique », la montre du doigt sans la produire, dans une sorte de présence-absence.

Un tel geste de désignation est l'équivalent approximatif d'un schème. Le schème est la règle de construction qui permet de passer de la représentation mentale à l'image sensible. Inversement, il permet aussi de reconnaître dans l'image sensible la représentation mentale. L'éventail, l'aile, le double geste d'inspirer et d'expirer sont des manifestations concrètes du même schème fondamental : un mouvement de va-et-vient qui agite l'air. On a vu plus haut que la notion de schème soulevait une difficulté dans la mesure où à des objets, à des concepts empiriques très proches risquait de correspondre le même schème. Puisque le schème suppose un certain degré d'abstraction qui gomme les détails précis, comment distinguer le schème du loup de celui du chien ? Le poète ne voit évidemment pas là un problème philosophique mais tout au contraire une féconde source d'invention : à l'éventail, à l'aile, à la respiration correspond effectivement le même schème, de sorte que l'on peut passer de l'une de ces choses à toutes les autres comme s'il s'agissait des notes d'une gamme. On pourrait d'ailleurs ajouter d'autres notes : le tangage d'un bateau, l'oscillation d'un pendule ou d'une balance, le *fort/da* de l'enfant à la bobine chez Freud, etc. Si l'on complique ce schème rythmique par un schème spatial qui gomme la précision des contours, on pourra produire une analogie formelle entre l'aile et la harpe.

Chaque objet reste inclus dans le réseau d'associations qui le caractérise mais rayonne aussi des possibilités d'analogie qu'autorisent ses structures essentielles. Dès lors, la harpe n'est pas plus symbole de la musique que l'aile celui de la poésie. Les deux objets ne sont pas la représentation univoque d'un concept mais les indices d'un ou de plusieurs mouvements, gestes ou opérations qui se produisent simultanément dans le poème. Dématérialisation, volatilisation, oblitération, sainteté, envol séraphique ne sont pas autant d'idées abstraites que contiendrait le poème mais les motifs qui se nouent pour désigner la figure reculée de la poésie comme musique du silence, extase ou retour à la splendeur originelle du Soi. Il en est encore ainsi du quadruple mouvement analogique que l'on peut relever dans *Salut* et qui vise à susciter par participation chez le lecteur la jubilation de l'aventure poétique. Ainsi la poésie retrouverait-elle le secret des anciennes écritures idéographiques qui représentent parfois une notion abstraite par un geste stylisé, le vieux rêve de toutes les écritures sacrées, ainsi que Fabre d'Olivet le suggérait de l'hébreu, « dont les

“caractères tracés” furent “image du geste” et “symbole de l’inflexion vocale”. Ils gardent les traces de ce mouvement passé. »⁴²⁹

Les remarques qui précèdent sont loin d’épuiser les possibilités qu’offre le schématisme pour éclairer un mode de figuration poétique qui emprunterait à la liturgie ses opérations fondamentales. Dans la mesure où, comme on vient de le voir, le schème, en tant que produit de l’imagination, est intermédiaire entre l’abstrait et le concret, entre le sensible et le conceptuel, il présente des analogies saisissantes avec la conception extrêmement originale que Mallarmé se fait du mythe. C’est cette nouvelle voie qu’il convient à présent d’explorer, sans perdre de vue les racines liturgiques de la réflexion mallarméenne et en soulignant d’emblée que les considérations touchant à ce sujet dans les *Divagations* ne paraissent pas témoigner d’un attachement inconditionnel du poète aux théories des Müller et des Cox.

429. Cité et commenté par D. Samain, « Fabre la fable », pp. 180-181.

CHAPITRE VIII

MYTHE ET TYPE

Le canon liturgique contre le modèle de la représentation mimétique

Mallarmé s'attache, dans *Catholicisme*, à mettre en lumière la dimension esthétique du rituel de la communion, dont il ne faut pas oublier qu'il fait un modèle de toute figuration. Il distingue ainsi le drame qui se joue pendant la messe de « la tragédie » en ce que celui qui assiste à la célébration eucharistique ne se comporte pas simplement « comme passant » mais participe du héros ou du dieu et partage sa passion. Le fidèle est ainsi mieux loti que le spectateur qui, au théâtre, doit se satisfaire de recevoir dans la représentation banale, issu du personnage, « un retour, allégorique, vers lui »⁴³⁰. Inversement, le héros du drame tel que Mallarmé le rêve ne saurait se réduire au statut de simple miroir renvoyant au public l'image convenue qu'il se fait de lui-même, à la fonction de « numéraire facile et représentatif », le spectacle se bornant à transposer sur la scène telle ou telle caractéristique sociale, morale ou psychologique et se contentant de lui conférer une généralité suffisante pour qu'elle apparaisse commune à toute une classe d'individus. Dans ces conditions, l'allégorie éloignerait certes quelque peu la représentation de la simple réalité mais le spectacle n'en confinerait pas moins au reportage. La mise en œuvre du mythe dans la liturgie apporte au contraire à la figuration esthétique une dimension dont il convient de ne pas sous-estimer la portée.

En vue d'une contestation de la représentation mimétique, l'allusion à la « Présence réelle » dans *Catholicisme* met en cause « l'amateur que l'on est, maintenant, de quelque chose qui, au fond, soit », celui-là même, ajoute le poète, qui « exige un fait — du moins la crédulité à ce fait au nom de résultats ». Peut-on imaginer un seul instant que ce spectateur soit celui dont rêve Mallarmé ? Il fait peu de doute qu'il le préférerait moins positiviste et plus imaginaire, plus enclin à la

430. *Catholicisme*, OC, pp. 393-394.

fiction, à l'invisible et au mystère : « Le Moderne dédaigne d'imaginer »⁴³¹, semble déplorer le poète. L'artiste doit pourtant se résigner à accepter le public tel qu'il est, réclamant du rêve dans la mesure où il « cède, aussi, à des injonctions de salut », où il est habité par « l'instinct de ciel en chacun »⁴³², mais incapable par ailleurs de renoncer à sa revendication insensée de l'objectivité. Or il est clair que, aux yeux de Mallarmé, c'est cette dernière tendance que satisfait le dogme de la Présence réelle.

Au fidèle comme au spectateur, émules du disciple Thomas, il faut du tangible. N'ayant des plaies où enfoncer le doigt, ils veulent du moins la transsubstantiation. « Que le dieu soit là, diffus, total, mimé », Mallarmé s'y résout donc mais à contrecœur car il complète aussitôt : « de loin par l'acteur effacé ». Il y a ainsi une double exigence au fondement de l'esthétique mallarméenne : un minimum de présence, certes, mais le plus possible reculée, de sorte que la *mimésis* ne se réduise pas à un insipide reportage. Si Mallarmé accepte la Présence réelle, ce n'est qu'au prix de la distorsion qu'il fait subir à l'adjectif « réelle » au regard du sens que lui confère le dogme catholique car la réalité de l'hostie n'est pas pour le poète celle, effective, de la présence de la chair divine, mais celle, illusoire, que lui confère la « crédulité » des fidèles. Une telle réalité relève de la fiction, de l'être et du non-être, de la présence-absence.

À la messe, il ne se passe rien d'analogue à ce que le théâtre représente sur la scène, d'où la fascination de Mallarmé pour le spectacle liturgique. Le rituel se réfère certes à un événement censé avoir eu lieu dans le passé mais il se contente d'y faire allusion de manière très indirecte. À propos de la salle de spectacle du Trocadéro, dont Mallarmé remarque qu'elle emprunte « à l'église plusieurs traits, insciemment », il précise toutefois que « la représentation, ou l'office, manque : deux termes, entre quoi, à distance voulue, hésitera la pompe. »⁴³³ L'office semblerait ainsi se situer aux antipodes de la représentation, ce qui se comprend si l'on remarque qu'il ne met nullement en scène une action au sens habituel du terme. La force de l'office est qu'il est pure suggestion mais il convient de noter qu'en cela il ne suffit peut-être pas à constituer un véritable spectacle, tel du moins que le rêve Mallarmé. Entre la parfaite transparence allusive de l'office et la présence massive de la représentation pourrait trouver place le drame de l'avenir. Quoi qu'il en soit, Mallarmé reconnaît à l'officiant le mérite de n'être point « acteur » ni « comédien ».

431. Richard Wagner : *rêverie d'un poète français*, OC, p. 542.

432. *Catholicisme, La musique et les Lettres*, OC, respectivement pp. 394, 391, 654.

433. *De même*, OC, p. 397.

Mallarmé précise immédiatement ce qu'il convient d'entendre par là : l'officiant « désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre ». Le verbe *désigner* montre clairement que la présence n'est que fictive et ne remplit sa fonction qu'en tant qu'elle ne s'impose pas mais s'efface. Le prêtre est là seulement pour indiquer une direction, comme le chant ou la flèche de l'édifice religieux, qui s'élèvent. Il est indispensable qu'il soit là, faute de quoi, naturellement, rien ne se trouverait désigné. Il est tout aussi indispensable qu'il soit transparent, faute de quoi il deviendrait un écran, à l'instar du « comédien, qui arrête la pensée à son encombrant personnage. »⁴³⁴ Le précaire équilibre liturgique réside dans la conciliation problématique de ces deux exigences en apparence contradictoires et si le schème ou le geste stylisé ont une fonction à remplir dans cette figuration paradoxale, c'est précisément parce qu'ils indiquent une présence sans la donner, parce qu'ils préservent une absence relative sans imposer le pur néant.

L'objet des remarques qui suivent est de suggérer que la théorie du mythe est directement liée chez Mallarmé à celle de l'abstraction qui déréalise l'être et le rend « fusible » ou transparent pour le regard du rêve. Ces deux théories sont solidairement dirigées contre le réalisme, c'est-à-dire contre une esthétique de l'imitation ou du reportage qui, assignant à l'art la mission de copier le réel, lui ôte par là même toute finalité dans la mesure où une simple réduplication de la réalité n'apporte rien de plus que ce que procure l'existence ordinaire. L'art véritable relève de la fiction; le mythe n'y a donc sa place que s'il est capable d'atteindre à un degré d'abstraction qui l'apparente aux pures créations du rêve. Les « messieurs qu'ordinairement nous paraissions » n'ont évidemment pas besoin d'être figurés : ils figurent suffisamment dans la vie quotidienne. Le Soi, en revanche ne peut s'y compromettre et il revient à l'art de le manifester parce qu'il ne saurait avoir lieu nulle part ailleurs.

C'est pourquoi le mystère est un *leitmotiv* de l'esthétique mallarméenne. Le rationalisme moderne prétend le nier ou le réduire et, de fait, il n'y a rien à en dire; il n'y a qu'à le laisser être et ne pas être, à l'intention de ceux qui le pressentent. Mallarmé lui réserve sa place dans l'art, quoique les diverses manifestations officielles de ce dernier soient incapables d'y atteindre, mais n'oublie pas que son lieu d'origine est la religion. « Pénétrons en l'église, avec l'art : [...] dans le lieu se donne un mystère ». À travers le chant religieux, c'est le Soi lui-même qui résonne, « une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure. Quelque chose

434. *De même*, OC, p. 396.

comme le Génie, écho de soi ». Le chant liturgique c'est la mélodie de l'âme renouée. La figure mythique a exactement la même fonction : elle « compose notre aspect multiple »⁴³⁵. Mythe, musique et mystère ont étroitement partie liée, nous tenterons de l'indiquer. Rassemblés, il font la liturgie comme figuration du divin, figuration de soi.

Le Soi, parce qu'il échappe aux déterminations de l'existence et de l'appréhension ordinaires, ne s'offre que dans un cadre assurant les conditions du mystère inséparable de ce qui est à figurer. Seul peut le désigner un art « jouant la virtualité — à l'opposé d'usages d'opéra, où tout afin de rompre la céleste liberté de la mélodie, seule condition et l'entraver par la vraisemblance du développement régulier humain. »⁴³⁶ L'image du ciel métaphorique, déjà annoncée quelques lignes plus haut dans le passage par l'expression « intuition supérieure » et indiquée ici par l'adjectif « céleste », rappelle à quel point la métaphore religieuse est constante et cohérente chez Mallarmé et que l'analyse limite sa portée en envisageant ses aspects séparément et successivement. L'art officiel ne parvient pas à susciter le ciel métaphorique ni à y inscrire la figure mythique seule capable de satisfaire en l'homme le besoin de transcendance qui le reconduit en Soi. Cette même incapacité se manifeste au théâtre par « des airs insupportables de vraisemblance »⁴³⁷ : quel que soit le genre de spectacle auquel il assiste, Mallarmé est toujours habité par la hantise d'un vraisemblable qui est l'antithèse même de la vérité et de la virtualité du rêve. Ce n'est donc pas par hasard que la question du mythe se pose pour le poète dans un texte crucial sur Wagner, qui soulève la question du réalisme sur la scène, et que la méditation sur la liturgie ouvre la voie à une esthétique du quasi rien, du « rien, sauf que » : à instar de l'office, l'art idéal vise le mythe comme moyen suprême de dissoudre la réalité pour introniser l'imagination dans le jeu de sa liberté et de sa virtualité.

Le mirage du réalisme produit un art du « simulacre »

S'il y a un platonisme de Mallarmé, il ne réside pas dans sa théorie de l'Idée, comme on a pu le croire, mais dans sa critique radicale du réalisme esthétique. Nul n'a en effet poussé aussi loin que lui les conséquences du rejet platonicien de l'art comme copie de copie, c'est-à-dire comme « simulacre ». La théorie de Platon paraît

435. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, p. 545.

436. *De même*, OC, p. 395.

437. *Notes sur le théâtre II*, OC p. 337.

d'ailleurs excessive car il est difficile d'envisager que l'art, même s'il le voulait, puisse se réduire à une simple fonction mimétique. Le problème vient de ce qu'il est des artistes, et non des moindres, pour le vouloir et se maintenir dans l'illusion que la chose est non seulement possible mais souhaitable. Cette question a préoccupé Yeats; étudier dans leur ampleur les développements qu'il lui consacre exigerait une étude spéciale, d'autant plus que sa position apparaît complexe, nuancée, si ce n'est hésitante et fluctuante. Il n'est peut-être pas inutile d'en dire quelques mots pour mesurer combien celle de Mallarmé apparaît en comparaison extrême et tranchée.

Il convient de souligner, car c'est l'une des principales difficultés soulevées par la comparaison entre les deux auteurs, que Yeats est pleinement conscient de la distance qui le sépare du poète français, bien que sa réflexion tente d'inventer les outils théoriques indispensables pour la combler : « There are two ways before literature — upward into evergrowing subtlety, with Verhaeren, with Mallarmé, with Maeterlinck [...]; or downward, taking the soul with us until all is simplified and solidified again. »⁴³⁸ Cette remarque indique qu'à l'arrière-plan de l'opposition entre Yeats et Mallarmé, on retrouve la question de l'abstraction, déjà rencontrée. L'enjeu de la divergence, ce sont, métaphoriquement, les deux directions contraires de l'élévation vers le ciel sublimé du rêve et de la redescende vers la matérialité tangible de la terre. Or Yeats se sent nettement attiré du côté du concret et de la vie : « it is my business to keep close to the impressions of sense, to common daily life. »⁴³⁹ Cela ne l'empêche nullement de rejeter vigoureusement le réalisme en art, de regretter que vers le milieu du XIX^e siècle, « the playwrights of every country in the world became persuaded that their plays must reflect the surface of life », ni d'estimer que « cette attirance pour ce qui appartient à la vie ordinaire, that desire for what belongs to common life », en fin de compte, « revient à substituer la vérité apparente à la vérité réelle, is a substitution of apparent for real truth »⁴⁴⁰. Entre l'attirance pour le concret et la nécessité esthétique de l'abstraction, Yeats apparaît déchiré tandis que Mallarmé peut s'abandonner sans réserves à la seconde tendance

438. « Discoveries », *Essays and Introductions*, pp. 266-267. Trad., p. 153 : « Deux voies s'offrent à la littérature : l'une vers le haut, vers une subtilité de plus en plus grande, avec Verhaeren, Mallarmé, Maeterlinck [...]; l'autre vers le bas, emportant notre âme et nous, jusqu'à ce que tout se simplifie et se solidifie à nouveau. »

439. *Estrangement* XXIV, *Autobiographies*, p. 471. « Il m'incombe de me tenir au plus près des impressions des sens, au plus près de la vie quotidienne ordinaire. »

440. *Samhain* : 1905, *Explorations*, pp. 194-195. Trad., pp. 179-180 : « les dramaturges de tous les pays du monde se persuadèrent que leurs pièces devraient refléter la surface de la vie ».

parce qu'il est convaincu, on va le voir, que plus on retire au concret, plus on donne à l'imagination.

La distinction de Yeats entre « la surface de la vie » et ce que cette expression force à penser comme une profondeur, entre « la vérité apparente » et « la vérité réelle » nous ramène au rejet du réalisme comme producteur de simulacres, c'est-à-dire d'illusions vaines, en tant qu'elles se contentent de redoubler ce qui est et restent impuissantes à ouvrir sur la dimension secrète de l'être, qui ne peut parvenir à se dire que par des voies détournées. L'art n'a de sens que s'il figure une réalité intérieure, qui relève pour l'essentiel de ce que Mallarmé appelle la fiction. Son devoir est de court-circuiter les formes figées dans l'extériorité banale pour reconquérir la mobilité du rêve, ce à quoi échoue complètement le théâtre ordinaire, « tant la Fiction en est fabriquée d'un élément grossier : puisqu'elle s'impose à même et tout d'un coup, commandant de croire à l'existence du personnage et de l'aventure ». Cet art ennemi de la figuration indirecte et de la suggestion obéit à un « concept autoritaire » dans la mesure où il s'emploie à « violenter votre raison aux prises avec un simulacre » : la représentation mimétique de la réalité sur la scène. « Le moderne dédaigne d'imaginer »⁴⁴¹ et l'art officiel flatte sa paresse en imposant sur la scène le règne de la Présence réelle et massive qui canalise la pensée dans le préfabriqué.

L'accusation est réitérée plusieurs fois, dans des termes semblables. En matière d'esthétique, l'époque moderne se contente, dévoyant les aspirations du public, d'« ériger, entre le gouffre de vaine faim et les générations, un simulacre approprié au besoin immédiat, ou l'art officiel qu'on peut aussi appeler vulgaire, indiscutable, prêt à contenir par le voile basaltique du banal la poussée de cohue jubilant si peu qu'elle aperçoive une imagerie brute de sa divinité. » Cette dernière image évoque assez nettement quelque idolâtrie venant se substituer au culte authentique du Soi. Elle synthétise les motifs négatifs déjà rencontrés au chapitre II : l'immédiat, l'officiel, le vulgaire, le banal, le brut, qui apparaît ici bien proche du brutal et aussi éloigné que possible des délicatesses intimes. L'expression quasi oxymorique de « voile basaltique » situe cette forme d'art de substitution aux antipodes de la transparence liturgique, à laquelle on comprend que Mallarmé soit si attaché puisqu'elle est en définitive la seule forme de figuration adéquate à l'évanescence du Soi. Peut-être cette impossibilité fondamentale, pour le public, de se saisir en dehors d'un culte propre à produire l'« écho de soi », en fait-elle justement « cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité », cette « masse affamée » qu'on

441. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, p. 542.

« leurra » avec des parodies de cérémonie et qui se laisse inlassablement abuser, pourvu que, « avec des proportions de multitude, surgisse le simulacre en torchis et dorure, fallacieux pour arrêter l'irruption nouvelle, devant le voile de mensonge »⁴⁴². Il convient de se souvenir ici de cette formule, déjà citée, d'*Un spectacle interrompu* : « artifice que la *réalité* ». La scène moderne, c'est l'artifice au pire sens du terme, la caricature dérisoire et méphistophélique de la fête, qui est elle-même, selon *La Musique et les Lettres*, feu d'artifice et leurre, non pas comme obstacle brutal interdisant la figuration subtile du Soi et enfermant l'imagination dans des moules où elle ne peut plus jouer mais comme néant irradiant manifestant sa splendeur rayonnante.

L'abstraction dépersonnalisante pour dissoudre le simulacre

On comprend que, dans ces conditions, *Le crocodile* n'ait pas eu l'heur de plaire à Mallarmé : c'est l'illustration même de la pièce réaliste, reposant tout entière sur le simulacre.

M. Sardou [...] est l'homme qui souvent me paraît, plus qu'aucun, offusquer de l'opacité vaine de ses fantoches la lumière éparse comme une frémissante pensée à l'ascension du rideau. Appuyant sur des moi de rencontre, nommément il en fait Monsieur un tel, Madame une telle et satisfait à la badauderie sans présenter, d'après la haute esthétique, plutôt d'essentielles figures.⁴⁴³

Ce faux théâtre trahit l'exigence d'une élévation contenue dans « l'ascension du rideau » et dans « la haute esthétique ». Il emprisonne le spectateur dans le monde sublunaire de la contingence en l'attachant à « des moi de rencontre », tributaires du hasard que le poète tente désespérément d'abolir, ainsi que le suggère la formule déjà citée de l'enquête *Sur l'idéal à vingt ans* : « épousseter, de ma native illumination, l'apport hasardeux extérieur ». Cette lumière intérieure du Soi que la rampe manifeste au dehors ne doit pas être confondue avec les projecteurs des Lumières : loin d'être démystificatrice, elle est l'un des plus sûrs indices qu'un mythe authentique devrait pouvoir s'installer sur la scène si l'auteur dramatique était capable d'en comprendre la nature. C'est la réalité et non le mythe qui est opaque et qui fait obstacle à la vraie lumière, procédant non de la raison mais du rêve transparent. Cette même leçon sourd silencieusement de l'assemblée évoquée aux vers 18-19 de *Toast funèbre* :

442. Crayonné au théâtre, *Le mystère dans les lettres, La cour*, OC, resp. pp. 298, 383, 414.

443. *Notes sur le théâtre II*, OC p. 337.

Cette foule hagarde ! elle annonce : Nous sommes

La triste opacité de nos spectres futurs.

Les vivants individuels et réels sont déjà inconsistants et déjà morts s'ils n'ont pas su, comme le poète, faire briller en eux et hors d'eux la lumière du Soi.

C'est en ce point précis que Mallarmé rompt radicalement et définitivement avec tout un pan du romantisme érigeant l'individualité et ses passions en valeur absolue. À l'abstraction dématérialisante qui touche les objets, Mallarmé conjoint l'abstraction dépersonnalisante qui touche les personnages et leurs aventures pour les soustraire à la banalité de l'existence ordinaire. Le Soi ne saurait se conformer aux cadres de la vie courante ni par conséquent être figuré « nommément », pour reprendre l'expression du passage précité. Aussi le livre doit-il être « impersonnifié » par l'opération littéraire qui, si elle pouvait être menée jusqu'à son terme, le rendrait parfaitement « impersonnel et vivant ». De même la danse est-elle « une synthèse mobile [...] dont résulte l'*in*-individuel, chez la coryphée et dans l'ensemble, de l'être dansant, jamais qu'emblème et point quelqu'un. »

La danse constitue en cela même un modèle pour toute œuvre d'art à venir et l'idéal que vise l'écriture : « le parfait écrit récuse jusqu'à la moindre aventure, pour se complaire dans son évocation chaste, sur le tain de souvenirs, comme l'est telle extraordinaire figure, à la fois éternel fantôme et le souffle ! quand il ne se passe rien d'immédiat en dehors, dans un présent qui joue à l'effacé ». Par la grâce de l'abstraction dématérialisante, la « figure » est sous-traitée à toute « aventure » au sens trivial du terme et n'est que « fantôme » — le terme doit être pris en l'occurrence dans un sens positif — analogue aux esprits qui, dans la dédicace du *Faust* de Goethe, se confondent simultanément avec le filigrane ténu des vapeurs et celui du souvenir. Cet effacement clairement marqué de l'ici et du maintenant en une « évocation chaste » rappelle que toute création doit se produire en deçà ou au-delà de la réalité effective, de toute « matérialité dressée dans une obstruction gratuite ». Alors, la figure, chaste, laisse apparaître comme « souffle » le rythme fondamental qui la constitue. Ce rythme tout abstrait et impersonnel n'en est pas moins propre à rendre « le caractère tout insaisissable finesse de la vie », évoqué au paragraphe suivant. « Oui, le Livre ou cette monographie qu'il devient d'un type [...] suffit avec maints procédés si neufs analogues en raréfaction à ce qu'a de subtil la vie. »⁴⁴⁴ Ce passage

444. *L'action restreinte*, « Autobiographie », *Ballets, Le genre ou des modernes*, OC, resp. pp. 372, 663, 304 (c'est Mallarmé qui souligne), 318.

capital présente un paradoxe que les développements qui suivent tenteront d'éclairer : l'œuvre littéraire, en tant que « monographie », repose sur une « figure », sur un « type » unique obtenu par la « raréfaction » du réel, c'est-à-dire par abstraction, et pourtant elle « suffit » pour évoquer ce que « la vie » a de plus précieux. La disproportion entre le moyen et la fin paraît immense. Elle s'évanouit dès lors qu'entre les deux termes en jeu intervient l'imagination comme puissance de virtualité. Un détour par la position de Yeats sur ces questions permettra de cerner les enjeux de la théorie mallarméenne du mythe qui est sous-jacente à ses considérations sur le type et inséparable de sa conception de la littérature comme opération d'abstraction.

L'imagination fonde l'unité du singulier et de l'universel

Par rapport aux suggestions de Mallarmé sur la nature abstraite, dématérialisée de la figure ou type, Yeats paraît rester nettement en retrait lorsqu'il évoque « our thirst for mere force, mere personality, for the tumult of the blood »⁴⁴⁵ et qu'il déclare de la façon la plus catégorique : « All art is founded upon personal vision, and the greater the art the more surprising the vision; and all bad art is founded upon impersonal types and images »⁴⁴⁶. L'opposition avec l'esthétique mallarméenne du type et de l'impersonnalité est apparemment insurmontable. La réalité est plus complexe car on touche ici à un point terriblement embrouillé, que Kant est le premier à avoir largement développé dans la *Critique de la faculté de juger* : comment l'œuvre d'art, en tant que production singulière, peut-elle s'adresser à tous, et donc prétendre à une valeur universelle ? Yeats est bien près, sur cette question, de friser l'incohérence : ici, il suppose qu'« aucun homme ne ressemble à aucun autre, no one man is like another », ailleurs encore que « chaque âme humaine est unique, every human soul is unique »⁴⁴⁷. Là, il soutient la thèse exactement inverse : « A poet creates tragedy from his own soul, that soul which is alike in all men. »⁴⁴⁸ Dans cette dernière hypothèse, l'universalité de l'art va de soi, dans la première, elle est proprement

445. « Discoveries », *Essays and Introductions*, p. 267. Trad., p. 153 : « notre simple soif de vigueur, de personnalité, de tumulte du sang ».

446. *Samhain* : 1905, *Explorations*, p. 194. Trad., p. 179 : « Tout art se fonde sur une vision personnelle et plus l'art est grand, plus la vision est surprenante; et tout art de piètre qualité se fonde sur des types et des images impersonnels ».

447. *Samhain* : 1904. « First Principles », *Explorations*, p. 146. Trad., p. 137. *Per Amica Silentia Lunae*, « Anima Mundi » V, *Mythologies*, pp. 347-348.

448. *Estrangement* XXIV, *Autobiographies*, p. 471.

incompréhensible. Yeats mobilise pour les besoins de l'argumentation les références les plus disparates, du néo-platonisme au spiritisme, en passant par Berkeley et les traditions folkloriques. Peut-être apercevait-il dans cet ensemble une cohérence dont nous avouons qu'elle nous échappe complètement, à moins qu'il n'ait délibérément adopté un perspectivisme qui rendrait vaine toute recherche d'une unité d'emblée refusée. Quoi qu'il en soit, il serait insensé de prétendre résumer l'esthétique de Yeats en quelques lignes; sans doute est-il moins risqué d'indiquer brièvement la possibilité d'une convergence avec celle de Mallarmé. Précisons toutefois qu'entre les tendances contradictoires qui habitent Yeats, nous mettrons l'accent sur celles qui autorisent le rapprochement en laissant dans l'ombre, celles, plus puissantes encore, qui le rendent fort malaisé, si ce n'est contestable.

À deux reprises, Yeats invoque Coleridge et Berkeley pour illustrer cette thèse, qu'il semble reprendre à son compte : « through the particular we approach the divine ideas, par le particulier nous approchons le divin ». Dans le même sens, il loue chez plusieurs poètes une réussite procédant « d'un accord parfait entre l'intellect et le sang, a perfect accord between intellect and blood »⁴⁴⁹. En empruntant résolument la voie de sa propre individualité originale et de son expérience la plus concrète, l'artiste, par un retournement aussi complet que paradoxal, atteindrait la plus large universalité. Cette vue se trouve confirmée ailleurs : « Men of letters have sometimes said that the characters of a romance or of a play must be typical. They mean that the character must be typical of something which exists in all men because the writer has found it in his own mind. »⁴⁵⁰ Quoique les créations d'un écrivain puissent paraître « insolites, elles sont aussi l'image de nos pensées les plus secrètes, at once bizarre and an image of our own secret thoughts. » Yeats pressent que l'imagination est en jeu dans ce mystère car il précise : « characters and personality alike [...] may draw half their life not from the solid earth but from some dreamy drug. »⁴⁵¹ Comme chez Mallarmé, les conditions de possibilité de l'universalité ne sont à rechercher ni dans la réalité ni dans la raison, mais dans l'imagination et le rêve.

449. « Pages from a Diary written in nineteen hundred and thirty » XIII et XX, *Explorations*, pp. 299, 304. Trad., pp. 273-274, 278. « *Louis Lambert* » V, *Essays and Introductions*, p. 446. Trad., p. 248.

450. « Il est arrivé à des hommes de lettres de dire que les personnages de romans ou de pièces de théâtre devaient être typiques. Ils veulent dire par là que le personnage doit être typique de quelque chose qui existe en tout homme puisque c'est en lui-même que l'écrivain l'a découvert. »

451. « Personnages et individu [...] tirent parfois la moitié de leur existence non point de la terre ferme mais de quelque drogue génératrice de rêves. »

C'est ce que confirme ce passage concernant le Richard II de Shakespeare : « He is typical not because he ever existed, but because he has made us know of something in our own minds we had never known of had he never been imagined. »⁴⁵² Lorsque Yeats condamne une certaine esthétique du type et de l'impersonnalité, il vise une propension à l'abstraction généralisante qui n'est pas la conception défendue par Mallarmé mais qui revient à donner du réel une représentation allégorique, sous les espèces d'individus supposés incarner les caractéristiques communes à toute une catégorie : « the ideal young peasant, or the true patriot, or the happy Irish wife, or the policeman of our preju-dices »⁴⁵³. Encore convient-il de préciser que Mallarmé ne rejette nullement l'allégorie, à l'instar des romantiques allemands. Si l'on tient, comme c'est manifestement le cas de Yeats, à séparer radicalement l'entendement de l'imagination et de la sensibilité, on s'engage dans des difficultés insolubles. Si au contraire, comme Mallarmé, qui ne répugne aucunement à employer le mot « concept »⁴⁵⁴ comme un équivalent d'« idée », ou le Kant de la première édition de la *Critique de la raison pure*, on constitue l'imagination en faculté englobante, racine à la fois de la sensibilité et de l'entendement, bien des apories se dissipent et on épargne au lecteur ces excommunications arbitraires qui prolifèrent sous la plume du poète irlandais.

Il est pourtant bien près de se rallier à ce point de vue dans ces mêmes pages dont nous avons tiré les extraits précédents : « the Richard of the play lives more intensely, it seems, than did ever living man, le Richard [...] de la pièce vit avec plus d'intensité, semble-t-il, qu'aucun homme ayant jamais réellement vécu. » Il faudra un jour interroger méthodiquement cette insistance de la métaphore de la vie appliquée à l'œuvre d'art et la masse aussi considérable qu'insoupçonnée d'illusions diverses qu'elle véhicule. Dans le domaine théorique, la métaphore apparaît trop souvent comme un moyen commode de faire passer subrepticement pour une évidence ce qui reste au fond désespérément problématique. L'auteur vit, l'acteur vit, le spectateur ou le lecteur vivent; tous, du moins, le croient-ils. Le personnage ne vit pas, si ce n'est dans l'imagination, d'où l'intérêt capital de cette formule qui apparaît

452. « Il est représentatif d'un type, non point parce qu'il a effectivement existé, mais parce qu'il nous a fait prendre conscience, en nous-mêmes, de quelque chose que nous n'aurions jamais connu si lui-même n'avait pas été imaginé. »

453. « Le jeune paysan idéal, ou le vrai patriote, ou l'épouse irlandaise heureuse, ou l'agent de police tel que nos préjugés nous le dépeignent ».

454. Cf. *Ballets*, OC, p. 307 : « la ballerine [...] te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts ».

deux pages plus loin et à laquelle Mallarmé eût sans nul doute souscrit : « the living imagination, l'imagination vivante ». La « vie réelle », qui n'apparaît pas et dont la « vie apparente » n'est peut-être jamais au mieux qu'une approximation, que la « surface », plonge ses racines dans l'imaginaire. Yeats, immédiatement, est repris par ses démons ordinaires.

Les Irlandais jouissent d'un privilège insigne : « le gaélique est incapable d'abstraction, Gaelic is incapable of abstraction »⁴⁵⁵. Admettons sans discussion que la patrie des fées et de toutes les merveilles accueille aussi le prodige d'une langue dont les mots se réfèrent directement à des choses et non à des concepts : cette particularité de l'âme irlandaise en éclaire une autre. « It is strength of personality, the individualising quality in a man, that stirs Irish imagination most deeply in the end. »⁴⁵⁶ Ainsi se retrouve-t-on au point de départ : Yeats, décidément, tient à ce concret et à cette individualité que Mallarmé veut dissoudre par le mythe. Ce dernier répond par avance au poète irlandais lorsqu'il évoque à propos de Manet, dans un article dont l'original français a malheureusement été perdu, « the absence of all personal obtrusion in the manner of this painter's interpretation of nature » et n'en précise pas moins que « each work of a genius, singular because he abjures singularity, is an artistic production, unique of its kind »⁴⁵⁷. Il convient d'ailleurs, une fois de plus, de prendre garde à la métaphore de Yeats : est visée l'imagination en ce qu'elle a de plus « profond, *deep* ». L'individualité de l'œuvre d'art est parlante pour tous parce qu'elle est radicale, qu'elle vise une origine qui se confond peut-être avec l'imagination elle-même. Inversement, si Mallarmé recherche le plus haut degré d'abstraction, c'est pour atteindre en chacun le plus intime de l'être, en un point où personne ne sait comment ni dans quel mesure l'individuel se distingue ou non de l'universel.

L'imagination est une faculté de schématisation qui assure, par sa position intermédiaire entre sensibilité et entendement ou même fondatrice à la racine commune des deux, le passage et la participation, dans l'un et l'autre sens, du concret

455. « A General Introduction for my Work » II, *Essays and Introductions*, p. 515. Trad., p. 33.

456. *Samhain* : 1904. « First Principles », *Explorations*, pp. 144-148. Trad., pp. 135-139. « C'est la force de la personnalité, par laquelle un homme s'individualise, qui, en fin de compte, stimule le plus l'imagination irlandaise. »

457. « The Impressionists and Édouard Manet » (trad. anglaise corrigée et approuvée par Mallarmé, reproduite pp. 11-18, in : P. Florence, *Mallarmé, Manet & Redon*), p. 16. « L'absence de toute intrusion personnelle dans la manière dont ce peintre interprète la nature [...]. Chaque œuvre d'un génie, singulier parce qu'il récusé la singularité, est une production artistique unique en son genre ».

à l'abstrait, du particulier au général, du singulier à l'universel. Ce sont ses opérations cachées qui permettent de symboliser l'abstrait par le concret et d'élargir — cette métaphore serait elle aussi à interroger — la signification de tout objet concret jusqu'à une représentation abstraite. Elle est douée d'un mouvement propre qui incline à parler, par métaphore, d'une « vie » de l'imaginaire. Cette double particularité éclaire, nous semble-t-il, même si elle ne les résout pas, les problèmes que nous n'avons fait qu'effleurer et qui sous-tendent la méditation esthétique de Yeats et de Mallarmé. Elle permet notamment de comprendre que le poète irlandais, malgré sa répulsion viscérale à l'égard de l'abstraction généralisante, ait risqué cet aveu : « I was soon to write many poems where an always personal emotion was woven into a general pattern of myth and symbol. »⁴⁵⁸ On pourrait gloser longuement sur les hésitations, les revirements, les contradictions de Yeats. Voyons plutôt dans les inévitables flottements de la théorie les signes de redoutables difficultés qu'il était nécessaire de circonscrire autant que faire se peut avant d'aborder le versant mallarméen de la question.

La figure mythique, une modalité de l'abstraction

Dans le passage des *Notes sur le théâtre* cité plus haut, Mallarmé déclare n'admettre sur la scène que « d'essentielles figures ». C'est pourquoi la liturgie catholique ou « la mise en scène de la religion d'état » lui apparaît « par nul cadre encore dépassée » : elle repose en partie sur une « invitation directe à l'essence du type (ici le Christ) »⁴⁵⁹. *Offices* s'ouvre sur l'image du chef d'orchestre qui, comme c'était le cas du célébrant à la messe avant qu'un concile ne lui fît faire volte-face, officie de dos : « une assistance — et le dos d'un homme qui tire, je crois, il paraît le faire, les prestiges de leur invisibilité. » Mallarmé a lui-même indiqué la signification de cette position tout aussi importante en esthétique que dans la liturgie : le héros doit être « impersonnel comme l'être vu de dos » ; il en va de même pour le créateur, qui « paraîtra, se montrant en l'anonymat et le dos convenables, je compare, à un chef d'orchestre — sans interception »⁴⁶⁰. Impersonnalité, anonymat et dématérialisation abolissent tout obstacle au libre jeu de l'imagination, à l'opposé de l'opéra qui, selon la formule précitée, détruit la fiction par « la vraisemblance du

458. *The Trembling of the Veil* I, XIV, *Autobiographies*, p. 151. « J'allais sans tarder me mettre à écrire nombre de poèmes dans lesquels une émotion toujours personnelle s'entrelaçait dans le motif général d'un mythe et d'un symbole. »

459. *De même*, OC, p. 396.

460. *Plaisir sacré*, *Notes sur le théâtre* IV, *La cour*, OC, resp. pp. 388, 343, 415.

développement régulier humain ». Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Mallarmé nous livre l'essentiel de sa théorie du mythe à propos d'une méditation sur Wagner. Le compositeur allemand s'était intéressé de près à la question et l'avait abordée dans des écrits qui avaient connu une certaine publicité. Mallarmé prend le contre-pied de sa position tout empreinte de romantisme :

Dans le mythe, [...] les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible, et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur caractère individuel que vous reconnaissez au premier coup d'œil. »⁴⁶¹

Les mythes mettent en jeu, comme les contes, d'une part des héros aux traits extrêmement sommaires, dont les particularités physiques et psychologiques sont totalement ignorées à moins d'être dotées d'une signification symbolique, d'autre part des aventures stéréotypées; il est donc peu probable que la réalité corresponde à l'image qu'en donne ici Wagner. Quand bien même il en serait des mythes ainsi que le prétend le compositeur allemand, le caractère concret qu'il leur prête constituerait justement aux yeux de Mallarmé une raison suffisante pour leur refuser l'accès de l'œuvre d'art car le poète n'accepte le mythe que strictement neuf, vierge, chaste, abstrait, purement fictif, donc non entaché de cet excès d'existence qui grève les légendes.

« Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! » La condamnation paraît sans appel et témoigner d'une volonté intransigeante de démystification. Ce n'est qu'une apparence car Mallarmé poursuit immédiatement :

Le Théâtre les appelle, non : pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour le mirer en nous. Type sans dénomination préalable, pour qu'émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffre l'antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre. Lui, quelqu'un ! ni cette scène, quelque part (l'erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique).

Il est clair qu'il ne s'agit en aucun cas de rejeter définitivement le mythe en tant que tel mais d'évoquer la seule forme répondant aux exigences de « l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique », et qui, pour cette raison, « répugne

461. Cité par Baudelaire, *L'art romantique*, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » 2.

[...] à la Légende »⁴⁶². En d'autres termes, il s'agit d'inventer une figure qui soit le plus éloignée possible du réel car le mot « mythe » désigne ici le type, ou encore le héros mythique tel que le conçoit Mallarmé. Ce héros est typique dans la mesure où il est « dégagé de personnalité » et « sans dénomination préalable », c'est-à-dire abstrait, au sens où l'est le schème kantien, plus abstrait que l'objet sensible mais moins abstrait que le concept ou plutôt, on va le voir, autrement abstrait : « Figure que Nul n'est », écrit Mallarmé quelques lignes plus bas. Le héros ne peut manquer de s'incarner dans une figure mais qui n'appartient pas à un individu, qui n'appartient à personne, qui, de ce fait, s'applique à tout le monde et qu'il est possible de « mirer en nous ». C'est ainsi que la règle de construction du triangle, parce qu'elle ne coïncide évidemment avec aucune image concrète de triangle, en tant qu'absente de tous bouquets, permet de produire tous les triangles concrets possibles et imaginables.

On peut douter que Mallarmé ait durablement souscrit à l'étymologie naturaliste des *Dieux antiques*, qui rapporte chaque dieu au phénomène naturel dont il est la personnification. L'ouvrage témoigne déjà d'une opération d'abstraction qui épure considérablement la théorie en la débarrassant de ses présupposés substantialistes. Relisons le passage sur « la tragédie de la nature » déjà cité : il suggère que les dieux ne représentent pas des objets naturels, vent, pluie, soleil, etc., mais figurent des structures ou des rythmes abstraits, essentiels. C'est pourquoi ils peuvent être « rapprochés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre »⁴⁶³. Mallarmé transpose ici l'aspiration à l'unité monothéiste en la rapportant au Soi ou à l'âme fragmentés et qui restent à renouer. L'expression « un seul des traits principaux » renvoie à un schème, au mouvement d'une alternance, ici celle de l'ombre et de la lumière, structure imaginaire et vitale constitutive dont les éléments sont la métaphore d'un mystère intime toujours en retrait. Ainsi pourrait s'éclairer la manière poétique « de simuler peu à peu et d'incarner les héros (juste dans ce qu'il faut apercevoir pour n'être pas gêné de leur présence, un trait) ». Ce trait, en tant que schème ou structure, est abstrait, général, commun à tous, banal mais, en tant que schème ou structure, il ménage un libre jeu qui est celui de la suggestion et qui permet à chacun d'insérer sa singularité dans cet universel concret. La réussite de Banville dans *Le forgeron*, sur lequel porte la méditation de Mallarmé dont un extrait

462. Richard Wagner : *rêverie d'un poète français*, OC, pp. 544-545.

463. Cf. ci-dessus, Introduction, p. 14 et la note 33.

vient d'être cité, est ainsi d'offrir « une vision céleste de l'humanité » à travers une évocation des divinités antiques, « malgré l'origine classique mais envolée en leur type des dieux »⁴⁶⁴. L'opération du poète est un « envol tacite d'abstraction » par lequel il retranche de l'humanité ordinaire le fouillis des qualités triviales pour la sublimer en une image qui ne retient d'elle que le rythme divin du Soi.

Un passage de *Socrate et la tragédie* nous ramène à la stylisation liturgique et manifeste de façon saisissante la parenté de Mallarmé et Nietzsche lorsqu'ils défendent l'abstraction esthétique contre le réalisme vulgaire :

Avant Euripide, il s'agissait d'hommes héroïquement stylisés [*heroisch stilisirte Menschen*] en qui l'on reconnaissait au premier coup d'œil les descendants des dieux ou des demi-dieux de la tragédie la plus ancienne. [...] Avec Euripide, le spectateur, l'homme dans la réalité de sa vie quotidienne fit intrusion sur la scène. Le miroir qui jusque-là n'avait reflété que des traits grands et hardis [*die großen und kühnen Züge*] se fit plus fidèle et par là plus commun [*gemeiner*].⁴⁶⁵

Ce *gemein* final contient une dévalorisation radicale du concret. Plus le type est stylisé, simplifié, plus il élimine de traits communs à des multitudes, plus il évite le banal, qui a toujours mauvaise presse. Passant au domaine de l'épopée, Nietzsche écrit d'ailleurs quelques lignes plus bas que « la figure d'Ulysse [*die Odysseusgestalt*] » est « l'image vraiment typique [*echt typische Bild*] du Grec ». Le héros est à la fois *Gestalt*, au sens de la *Gestalttheorie* presque, structure, et type car l'homme parfaitement original, c'est l'homme sans qualités, *der Mann ohne Eigenschaften*, sans déterminations propres, la figure que nul n'est, car chacun de mes traits fait de moi sur ce point au moins, et il y en a hélas bien d'autres, la réplique de tous ceux qui ont le même.

Abstraction mythique et abstraction spatiale

C'est pour échapper à cette malédiction que l'esthétique du jeune Nietzsche, comme celle de Mallarmé, fait fond sur la mise en scène liturgique du mythe comme figuration dramatique de l'intériorité humaine :

464. *Solennité*, OC, resp. pp. 334, 332, 336. Redisons notre dette envers les exégèses de B. Marchal qui, dans *La religion de Mallarmé*, p. 188, ne manque pas de relever ce « rythme constitutif de l'homme ». Cf. aussi pp. 454-455 et la très importante note 23. Il nous paraît en revanche, contrairement à ce qui est dit p. 205, que le mouvement de l'abstraction mallarméenne s'accomplit en restituant aux dieux une origine non pas naturelle mais purement intérieure, le rythme intime ne se retrouvant qu'après coup dans la nature.

465. Trad. p. 276. Texte original, p. 534.

Ce même esprit non dionysiaque, hostile au mythe, nous le voyons d'autre part à l'œuvre dans la prépondérance croissante que la *peinture des caractères* et le raffinement psychologique prennent dans la tragédie à partir de Sophocle. On ne demande plus au personnage de s'élargir aux dimensions d'un type éternel [*zum ewigen Typus zu erweitern*] mais au contraire de produire, par traits accessoires et nuances artificielles [*durch künstliche Nebenzüge und Schattirungen*], par la minutieuse précision des contours [*durch feinste Bestimmtheit aller Linien*], un effet d'individualisation tel que le spectateur finit par ne plus rien ressentir du mythe mais goûte simplement la puissance du naturel et les capacités imitatives de l'artiste.⁴⁶⁶

Sur la scène tragique, le héros est stylisé, comme dans la liturgie où il l'est à l'extrême, parce qu'il doit pouvoir constituer pour chaque spectateur un « miroir » non pas de son être superficiel mais de cette individualité insaisissable, dont quelques indices ténus laissent à penser qu'elle n'est pas complètement fictive, qu'elle ne se réduit pas tout bonnement à un dosage subtil de traits terriblement communs. Pour mesurer le caractère éminemment paradoxal de ce texte, il faut se souvenir que Nietzsche associe l'« esprit non dionysiaque » qu'il évoque ici et la tendance moderne à l'abstraction conceptuelle. L'abstraction mythique ne se confond pas avec cette dernière : comme chez Mallarmé, il semble bien qu'elle soit plutôt d'ordre spatial et musical. Sans une telle distinction entre deux types d'abstraction et de généralité, on verrait mal comment Nietzsche peut à la fois dévaloriser le réalisme comme règne du *gemein*, du commun, et glorifier le mythe comme domaine du général, *Allgemeine*, dans la phrase qui suit immédiatement le texte précité. Dans les deux cas, on a affaire à des traits qui doivent pouvoir s'appliquer à plusieurs individus mais qui ne sont manifestement pas de même nature.

L'abstraction, dématérialisation et dépersonnalisation, est indispensable pour reléguer dans l'oubli le contour ferme et définitif des choses et des êtres. Sans elle, on en reste au reportage. Elle est l'ennemie de la précision. Abstraire revient en effet à ôter le particulier, le singulier, pour faire advenir la généralité où chacun pourra s'engouffrer avec les variations infinies de sa propre chimère. C'est pourquoi Mallarmé est loin de partager l'aversion de Yeats pour le général : « Une armature, qui n'est d'aucune femme en particulier, d'où instable, à travers le voile de généralité, attire sur tel fragment révélé de la forme et y boit l'éclair qui le divinise »⁴⁶⁷. Le poète irlandais lui-même s'offre d'ailleurs parfois le luxe d'une infraction, ainsi lorsqu'il rapporte que « Swedenborg remembers having seen the

466. *La naissance de la tragédie*, § 17, trad., p. 105. Texte original, p. 113.

467. *Les fonds dans le ballet*, OC, p. 311.

face of a spirit change continually and yet keep always a certain generic likeness. It had but run through the features of the individual ghosts of the fleet it belonged to, of those bound into the one mediatorial communion. »⁴⁶⁸ On songe à Fabre d'Olivet et à ses « noms génériques, qui représentent un principe, condensent une doctrine ou une dynastie [...] tout en gardant le privilège paradoxal d'évoquer quelque histoire intime. »⁴⁶⁹ Un visage, un nom qui soient à la fois propres et communs, tel est le rêve d'une pensée en quête d'une forme ou plutôt d'un schème où cristalliser ensemble le concret et l'abstrait, le singulier et l'universel.

« Qu'arrivait-il, où étais-je ? » Rien; nulle part. Qui est l'héroïne ? Personne suggérée, évoquée par la magie du lieu, qui est, comme l'île de *Prose*, nul lieu, lieu sans nom encore proféré, encore profané, lieu chaste, lieu vierge. L'héroïne est, et doit rester, sans nom et sans visage : « À quel type s'ajustent vos traits, je sens leur précision, Madame, interrompre chose installée ici par le bruissement d'une venue »⁴⁷⁰. Le rêve ne s'accommode que d'un tracé flou, que du tremblé du dessin, non point de la photographie d'identité. La doctrine de Mallarmé à cet égard est constante, ainsi qu'en témoigne cette comparaison de deux expériences, celle du spectateur dont l'imagination est au théâtre tributaire des contours fixes de l'acteur, celle du lecteur dont l'imagination circule librement parmi ses contours inventés : « Par une mentale opération et point d'autre, lecteur je m'adonne à abstraire la physionomie, sans le déplaisir d'un visage exact penché, hors la rampe, sur ma source ou âme. Ses traits réduits à des mots, un maintien le cédant à l'identique disposition de phrase, tout ce pur résultat [...] s'effarouche d'une interprète »⁴⁷¹. Toute la poétique de la suggestion est là, dans cette doctrine du mot comme geste évocatoire qui fait apparaître, un « fantôme », au sens positif encore, une figure, un type, prodigieusement mobile et fictif, analogue à l'étrange esprit de Swedenborg, et lui prête un « maintien » évaporé.

468. « Swedenborg, Mediums and the Desolate Places » III, *Explorations*, pp. 41-42. Trad., p. 40 : « Swedenborg se souvient d'avoir vu le visage d'un esprit changer continuellement et garder pourtant une certaine ressemblance générique. Il avait seulement fait le tour des traits des fantômes individuels de la cohorte à laquelle il appartenait, de ceux qui étaient unis en une seule communion de médiation. »

469. D. Samain, « Fabre la fable », p. 179.

470. *Le nénuphar blanc*, OC, pp. 284-285.

471. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 318.

L'abstraction musicale et mythique enrichit la réalité

Nietzsche note « l'étroite parenté du mythe et de la musique »⁴⁷²; tous deux impliquent une modalité de généralité ou d'abstraction dont il tente de préciser la nature en s'appuyant sur les analyses de Schopenhauer :

La musique [...] est donc au plus haut point un langage universel [*allgemeine*] qui est à la généralité [*Allgemeinheit*] des concepts à peu près ce que les concepts sont eux-mêmes aux choses particulières [*einzelnen*]. Mais la généralité de la musique ne ressemble en rien à la généralité creuse [*leere*] de l'abstraction; elle est d'une tout autre nature; elle s'allie à une précision et à une clarté absolues [*mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit*]. Elle ressemble en cela aux figures géométriques et aux nombres; ceux-ci en effet ont beau être les formes générales [*allgemeinen*] de tous les objets possibles de l'expérience, applicables *a priori* à toute chose; ils n'en sont pas moins nullement abstraits, mais au contraire intuitifs et parfaitement déterminés [*anschaulich und durchgängig bestimmt*].

À la suite de Schopenhauer, Nietzsche tente de penser le langage musical comme « généralité de la pure forme, Allgemeinheit blosser Form », manifestant « une quintessence de la réalité, ein Abstractum der Wirklichkeit »⁴⁷³, tout en préservant la notion d'une individualité qui n'est pas celle des objets concrets. Ces considérations présupposent une théorie de l'imagination schématisante, dont la référence aux objets mathématiques est ici un indice certain, puisqu'elles visent une réalité esthétique qui se trouverait au-delà de l'abstraction conceptuelle sans exclure une modalité étrange d'individualité qui ne soit pas incompatible avec la généralité qui la caractérise également. Il s'agit d'appréhender une modalité d'abstraction, d'ordre non-conceptuel, qui, dans le libre jeu d'un tracé, désigne les êtres à la fois dans une universalité qui pourrait paraître appauvrissante et dans une singularité qui fait toute la richesse de cette représentation paradoxale.

Je dis : une fleur; je dis : *une*, je vise donc un objet singulier et cette fleur que je désigne ainsi n'est cependant aucune fleur, « l'absente de tous bouquets », exactement comme le type mythique est nécessairement doté du strict minimum de consistance individuelle sans lequel il ne saurait être présent sur la scène, tout en incarnant la « Figure que Nul n'est », c'est-à-dire en se maintenant au plus près du

472. *La naissance de la tragédie*, § 24, trad., p. 140. Texte original, p. 153.

473. *Le monde comme volonté et comme représentation*, cité dans *La naissance de la tragédie*, § 16, trad., pp. 97-99. Texte original, pp. 105-106. Ces considérations capitales s'éclairent par le texte de Kant cité au chap. VII, p. 189 (cf. note 18), où le philosophe met en évidence le statut original de l'objet mathématique. Ce dernier, qu'il soit présenté dans une intuition pure ou empirique, l'est toujours *a priori*, de sorte qu'il est à la fois singulier et universel.

rien. Sur ce point, la pensée de Mallarmé dépasse de beaucoup celle de Schopenhauer qui a peur du vide, *Leere*. La fleur est un type mythique et fictif : elle est et elle n'est pas. Elle est à peine présente. En tant que nulle fleur, elle est idéale. Idée, elle n'est pas moins suave et se lève « musicalement ». Cette remarque de Nietzsche va dans le même sens : « le mythe veut être intuitivement ressenti comme un exemple unique [*als ein einziges Exempel*] ». Aussi Wagner commet-il un contresens lorsqu'il confond cette unicité avec celle de l'individu ou de l'événement concrets et c'est ce contresens même que Mallarmé redresse dans sa théorie de la figure mythique comme type. Ni la musique ni le mythe ne sont la copie de la réalité mais, ainsi que Mallarmé le suggère lui aussi, ils la ressaisissent à la racine, en sa spontanéité jaillissante, dans une antériorité et une intériorité inassignables. Ils suggèrent la « notion pure » des choses alors que les œuvres réalistes, en croyant devoir noyer l'esprit sous la profusion des détails, « fixent [*festgehal-ten*] notre imagination sur ces seuls traits superficiels [*Oberflächlichkeiten*] ». Il est tout à fait significatif à cet égard que la théorie nietzschéenne du mythe et de la musique se fasse, comme chez Mallarmé, critique du simulacre en tant qu'« indigente reproduction [*dürftigen Abbilde*] du phénomène, laquelle, pour cette raison, est infiniment plus pauvre que le phénomène lui-même », qui « appauvrit encore le phénomène, quand la musique dionysiaque l'enrichit et en élargit la singularité aux dimensions d'une image du monde [*die einzelne Erscheinung zum Weltbilde bereichert und erweitert*]. »⁴⁷⁴ L'imitation du concret appauvrit le réel tandis que l'abstraction esthétique, en retranchant la singularité insignifiante, enrichit le monde en une pure image analogue à cette « explication orphique de la terre » dont l'« *Autobiographie* » de Mallarmé fait la visée ultime du Livre. L'abstraction tend vers le vide et le rien, vers une annulation de la réalité dont nous avons tenté de cerner les modalités complexes. L'œuvre d'art ne saurait pousser ce mouvement jusqu'à son terme. Le type tel que Mallarmé l'évoque en est une approximation.

Retrancher le concret pour permettre à l'imaginaire de se déployer

Les remarques de Nietzsche confirment la règle de proportionnalité directe entre la radicalité de l'abstraction et la puissance d'évocation, énoncée à plusieurs reprises par Mallarmé et dont on trouve une formulation allusive dans la rêverie sur Wagner : « l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique ». Le sens commun voit dans la prolifération luxuriante la marque du tempérament génial. « Le

474. *La naissance de la tragédie*, § 17, trad., p. 104. Texte original, pp. 112-113.

ballet ne donne que peu : c'est le genre imaginaire »⁴⁷⁵, rétorque Mallarmé à cette idée convenue. L'équivalence de l'« imaginaire » et de l'« abstrait » conduisant à la pauvreté et à l'humilité du « peu », caractéristiques du langage poétique, est capitale. Tous les arts authentiquement poétiques sont, à l'instar du geste liturgique stylisé, « envol tacite d'abstraction » : ils signifient en retirant à la réalité, jusqu'à la faire confiner au silence, et lorsqu'ils parviennent au plus haut degré d'abstraction, de dépouillement, le quasi vide du support qui lui est offert permet à l'imagination de se déployer avec toute son envergure. Mallarmé écrit en ce sens, à propos de la représentation de la *Fin d'Antonia* de Dujardin : « La cime d'un saint mont appuyé en fond, elle-même aux frises coupée par une bande de ciel, indéniablement pour suggérer un au-delà, suffisait, invisible; et rabattue en la pureté d'âmes, elle en pouvait jaillir, comme hymne inconscient au jour qui se délivre.. »⁴⁷⁶ Le meilleur commentaire de ce passage est donné par Mallarmé lui-même quelques lignes plus haut : « Je ne me refuse par goût à aucune simplification et en souhaite, à l'égal de complexités parallèles ». Cet aveu illustre l'intérêt de la théorie du schématisme pour rendre compte de la figuration liturgique et poétique : le décor de théâtre doit tendre vers le schéma qui inscrit le schème comme un emblème incluant en lui-même l'accomplissement virtuel d'une opération : ici l'ascension vers l'« au-delà » suggéré par la montagne, selon un symbolisme habituel de la mystique, chez Jean de la Croix et Thérèse d'Avila notamment.

La « simplification » consiste dans une forme d'abstraction ou de stylisation. Le décor de la pièce aurait dû, selon Mallarmé, se limiter à la silhouette d'une montagne esquissée sur la toile. La montagne peinte peut certes apparaître comme la représentation possible d'une montagne réelle et la « bande de ciel » rappeler le vrai ciel visible. Rien n'interdit que le décor ne soit, dans une certaine mesure, figuratif mais à condition de purifier les choses, c'est-à-dire de les ramener à quelques structures élémentaires et de les sélectionner de façon à ce que, isolées et non plus confondues avec les autres choses dans un vague paysage, elles se chargent d'une puissance de signification inhabituelle, conférée par la dimension esthétique qu'elles reçoivent lorsqu'elles sont transportées sur la scène. Dans le domaine esthétique, le sens surgit de la focalisation et de la schématisation. Le décor doit transposer la réalité, au lieu de la reproduire, parce qu'il concentre l'attention sur un élément ou sur un nombre limité d'éléments de cette réalité, qui sont investis d'une valeur plus

475. *Crayonné au théâtre*, OC, p. 295.

476. *Planches et feuillets*, OC, p. 327.

essentielle par le simple fait, certes, de s'inscrire dans un espace non plus neutre mais qualifié, équivalent approximatif d'un espace sacré, mais surtout de troubler suffisamment la rigidité de la représentation réaliste en dématérialisant l'objet de façon à favoriser le libre jeu de l'imagination. D'où le refus du « décor stable ».

À cette « simplification » de l'extérieur correspondent en effet chez le spectateur des « complexités parallèles » car plus loin est poussé le dépouillement des éléments empruntés au monde extérieur, à la nature, plus le décor est susceptible de « produire » d'effets sur le spectateur ou, dans le poème, sur le lecteur, c'est-à-dire de « faire avancer dans le visible en tant même qu'invisible »⁴⁷⁷ l'invisible, tout le contenu imaginaire virtuellement présent dans ce qui est donné à voir. « C'est l'infini dans le fini », écrit Baudelaire à propos de la peinture de Delacroix⁴⁷⁸. Plus que l'infini, Mallarmé assigne à l'art, comme à la liturgie, la fonction de désigner « l'Indicible ou le Pur »⁴⁷⁹, de le faire advenir à la présence par une opération de figuration, par un mouvement ou un geste transitoire entre le concret et l'abstrait. « *La divine transposition*, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, *va du fait à l'idéal*. »⁴⁸⁰ L'invisible, pour Mallarmé, n'est pas le suprasensible mais le jeu de l'imaginaire rendu possible par le sensible dématérialisé, purifié, manifesté dans son essence formelle, schématique. Concernant le décor qu'il imagine ici en remplacement de celui, trop réaliste, qui s'étale sur la scène, Mallarmé indique clairement que la « cime » de la montagne doit être masquée par des nuages, de façon à demeurer « invisible », car cette invisibilité, se donnant comme pure virtualité, abolit tous les simulacres qui pourraient interdire le libre déploiement de l'imagination.

Le mythe et la musique : un prolongement du « fait » dans « l'idéal »

« Conventions ! et vous implanterez, au théâtre, avec plus de vraisemblance les paradis, qu'un salon. » L'éden n'a pas de lieu, il n'a pas de nom. C'est pourquoi seul le type, la « Figure que Nul n'est », est assez déréalisé et déréalise assez la scène

477. Jean-Luc Marion, *L'idole et la distance*, p. 23 : « dans l'art de l'icône, les couleurs codifiées [...] font signe, depuis le visible, à l'invisible irréductible, qu'il s'agit de produire, de faire avancer dans le visible en tant même qu'invisible. »

478. *Salon de 1859*, V : « Religion, histoire, fantaisie », La Pléiade, OC II, p. 636. Voir la note 4, où C. Pichois signale diverses occurrences de ce thème fondamental du romantisme allemand. Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, pp. 108-109, 112-113, 401 (note 54).

479. *Plaisir sacré*, OC, p. 389.

480. *Théodore de Banville*, OC, p. 522.

pour donner chair transparente à « nos rêves de sites ou de paradis », pour leur conférer le minimum de consistance possible et reléguer définitivement le vieux théâtre réaliste avec sa « prétention vide à les contenir ou à les peindre. »⁴⁸¹ Mallarmé ne se contente pas de la règle classique selon laquelle le vrai n'est pas toujours vraisemblable : le vrai trivial représenté, à ses yeux, n'est jamais le vraisemblable car la seule vraisemblance qui vaille est celle du rêve et elle ne peut être figurée que par l'abstrait. Ce dernier peut tout évoquer, alors que la *mimésis* n'a jamais à offrir que la présence obsédante de son néant de simulacre. C'est en quoi le livre se montre capable d'égaler la scène : il est « ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret »⁴⁸². Qu'est-ce que l'au-delà si ce n'est un nécessaire « prolongement » secret du monde, analogue à celui que procure la fête, la queue du chat ou l'éventail déployant ses virtualités à partir du point unique où se rejoignent ses branches ?

L'efficacité esthétique de l'abstraction, qu'elle soit poétique, musicale ou chorégraphique vient de ce qu'elle invite l'imagination abritant en elle l'infini de son jeu à un « prolongement » qui est le paradis, qui est la vie. « Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent. » L'abstraction suspend la réalité mais le rythme qu'elle en conserve dans le schème qu'elle préserve ébranle l'imagination dans le sens d'un au-delà qui est l'idéalisation du réel, dans la direction de « ces raréfactions et ces sommités naturelles que la Musique rend, arrière prolongement vibratoire de tout comme la Vie. »⁴⁸³ Le suspens installe la possibilité d'une virtualité, version mallarméenne de l'infini dans le fini, l'infini de l'imaginaire dans le fini d'une figuration ni tout à fait concrète ni tout à fait abstraite mais schématisée c'est-à-dire qui, à l'instar du geste liturgique, ouvre l'éventail de ses quelques traits stylisés et offre, comme la mousseline des danseuses ou la dentelle une présence trouée d'absence.

Le mythe comme sommaire du monde

Ce qui précède pourrait laisser croire que les considérations sur le mythe et le type s'appliquent presque exclusivement aux arts de la scène. Il n'en est rien. L'esthétique de Mallarmé est suffisamment générale pour que l'on retrouve à propos de la poésie

481. *Le genre ou des modernes, Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, resp. pp. 318-319, 545.

482. *L'action restreinte*, OC, p. 370.

483. *Les fonds dans le ballet, Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, resp. pp. 311, 545.

les motifs fondamentaux qui guident la méditation du poète concernant les autres arts. L'extrait d'« *Autobiographie* » sur le Livre rappelé plus haut donne à penser que Mallarmé concevait la visée ultime de la littérature comme l'élaboration alchimique d'une sorte d'esquisse schématique, d'*abstract*, de sommaire du monde, qui en fût à la fois l'analyse et la synthèse mythique. On a vu au chapitre VI que *Bucolique* assignait à « l'écriture, raréfiée naguères par la symphonie » le but idéal de « se limiter dans plusieurs signes d'abréviation mentale ». Dans un passage où il vient d'évoquer les « artifices humbles et sacrés de la parole », Mallarmé propose cette définition de l'imagination : « Un théâtre, inhérent à l'esprit, [...] résumé de types et d'accords »⁴⁸⁴. Poésie et musique convergent ainsi dans une esthétique du résumé que Nietzsche évoque également à propos du mythe, « cette image en raccourci du monde, *das zusammengezogene Weltbild* », qui est « l'abréviation de la part phénoménale du monde, *Abbreviatur der Erscheinung* »⁴⁸⁵, pour en laisser apparaître les rythmes essentiels.

Nous avons déjà suggéré l'importance du motif du répertoire chez Mallarmé, d'« un luxe à inventorier »⁴⁸⁶. Une structure abstraite, un minimum de traits schématiques suffisent à évoquer une profusion : « une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique ». C'est la loi des « complexités parallèles ». On comprend ainsi que le poète puisse trouver souverainement « embêtant [...] tout ce qui ne tient pas en une phrase. L'explication de l'univers s'il y en a une, [...] atteindrait tout juste les quarante pages d'un article de revue. »⁴⁸⁷ Il s'agit à peine d'une boutade car le sens profond de cette réflexion est confirmé par l'affection particulière de Mallarmé pour l'adjectif « sommaire ». Ainsi voit-il dans la danse l'équivalent d'une « écriture sommaire »⁴⁸⁸. L'éventail que nous avons évoqué au début du chapitre III, « infiniment et sommaire en son déploiement, cache le site »⁴⁸⁹. Enfin, sans que l'on sache si le rapprochement des deux motifs est fortuit ou délibéré, le poète emploie l'adjectif dans une allusion au Livre : « Une proposition qui émane de moi — [...] sommaire, veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. »⁴⁹⁰ C'est d'abord la proposition qui est sommaire, naturellement, mais ce

484. *Planches et feuillets*, OC, p. 328.

485. *La naissance de la tragédie*, § 23, trad., p. 133. Texte original, p. 145.

486. *L'action restreinte*, OC, p. 370.

487. Lettre à Octave Mirbeau du 2 décembre 1895, *Correspondance*, p. 624.

488. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, p. 541.

489. *Étalages*, OC, p. 374.

490. *Le livre, instrument spirituel*, OC, p. 378.

livre qui résume le monde l'est aussi à sa manière car le sommaire à la fois résulte d'une opération d'abréviation et constitue une somme. Être sommaire, c'est s'exprimer de façon aussi évasive et tacite que le geste liturgique stylisé : « sommairement il s'agit, la Divinité, qui jamais n'est que Soi, [...] de la reprendre »⁴⁹¹. C'est, dans un mouvement qui suspend et retient le réel, comme l'éventail, « infiniment et sommaire », ouvrir sur un au-delà à prolonger *ad libitum*.

Le mythe, type ou « Figure que Nul n'est », pourrait apparaître comme une abstraction vide dont la place dans l'œuvre d'art, censée avoir nécessairement partie liée avec la singularité sensible, serait pour le moins problématique. Or paradoxalement, c'est dans la mesure même où il reste sans nom et sans visage, qu'il est susceptible de se « mirer en nous », que, sommaire, « il compose notre aspect multiple », qu'il contient virtuellement l'indéfini des noms et des visages, jamais épuisé par un public. Une fois de plus, Nietzsche rejoint Mallarmé, lorsqu'il voit dans l'abstraction mythique l'expression « d'une vérité et d'une généralité capables d'ouvrir sur l'infini, *einer in's Unendliche hinein starrenden Allgemeinheit und Wahrheit* »⁴⁹². Yeats lui-même évoque « a simple geometrical form, which calls up dreams of luxuriant vegetable life »⁴⁹³. Ailleurs, il reconnaît que « all art is, indeed, a monotony in external things for the sake of an interior variety, a sacrifice of gross effects to subtle effects, an ascetism of the imagination. »⁴⁹⁴

Nul toutefois ne s'est avancé aussi loin dans la voie de l'abstraction et des « complexités parallèles » que Mallarmé. Son langage lui-même est marqué par la radicalité de son point de vue. C'est ainsi que pour exprimer la généralité, pour indiquer que la totalité d'un ensemble est concernée, il emploie l'indéfini *aucun* au sens positif du latin *aliquis*, quelconque. Ce qui, en français, ne peut manquer de désigner le nul, le rien, l'exclusion complète de tout individu, pour le poète n'en vise pas moins l'universalité des individus nommés par le substantif qui suit l'indéfini. *Aucun* devient équivalent de *tout*.

491. *Catholicisme*, OC, p. 391.

492. *La naissance de la tragédie*, § 17, trad., p. 104. Texte original, p. 112.

493. « Magic » VII, *Essays and Introductions*, p. 47. Trad., p. 74 : une « simple forme géométrique qui suscite des rêves de vie végétale luxuriante ».

494. « Speaking to the Psaltery », *Essays and Introductions*, p. 18. Trad., p. 190 : « Tout art, à vrai dire, est monotonie dans les choses extérieures en vue d'une variété intérieure, sacrifice des effets grossiers pour des effets subtils, ascétisme de l'imagination. »

CHAPITRE IX

FOCUS IMAGINARIUS

La figuration, une notion centrale dans l'esthétique de Mallarmé

L'analyse de l'abstraction, liée à la stylisation du geste liturgique, conduit à la notion de « figuration », dont les modalités sont diverses et qui soulève des questions difficiles. Mallarmé invoque cette notion pour caractériser la fonction première du spectacle : « Une ville [...] doit, à la surprise d'art, rien de moins ni de plus, une figuration. »⁴⁹⁵ Le type mythique, qui joue sur la scène le rôle principal, sinon unique — les autres personnages n'étant que « comparses, il le faut ! »⁴⁹⁶ —, est désigné par l'expression : « la Figure que Nul n'est ». La liturgie ressortit au domaine de l'esthétique parce qu'elle donne à l'assemblée l'occasion de « prendre part [...] à la figuration du divin »⁴⁹⁷. L'étymologie elle-même justifie l'importance de ces notions et manifeste une étroite affinité entre la figure et la fiction, qui est aux yeux de Mallarmé l'essence même de l'art, sinon de toute pensée⁴⁹⁸ : *figura* vient de *fin*go, *fictum* qui signifie *façonner, représenter, imaginer*. Les arts de la scène ont ainsi pour visée ultime de « façonner de la divinité », la figure où paraît « le dieu, l'homme — ou Type »⁴⁹⁹.

La figuration consiste dans la mise en rapport de figures sensibles entre elles et avec un ou plusieurs aspects de l'intériorité humaine, que *Plaisir sacré* désigne par deux mots : « le divin » et « la chimère »⁵⁰⁰. L'indication ne vaut pas pour la seule liturgie car le texte, portant sur les concerts dominicaux, suggère ainsi qu'il en va de même pour tout spectacle. L'âme est la « source », le foyer unique de ces deux

495. *La cour*, OC, p. 416.

496. *Hamlet*, OC, p. 301.

497. *Plaisir sacré*, OC, p. 389.

498. Cf. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 656, où il est dit que « Fiction » est le « parfait terme compréhensif » et les *Notes I*, OC, p. 851 : « Toute méthode est une fiction ».

499. *Le genre ou des modernes, Catholicisme*, OC, pp. 314, 393.

500. *Plaisir sacré*, OC, respectivement pp. 389, 390.

entités et *Catholicisme* assimile la « Divinité » figurée dans le rituel avec le mystérieux « Soi » qui constitue l'individualité insaisissable de l'homme. À plusieurs reprises, l'objet de la figuration esthétique est également désigné comme « l'idée ». Ainsi la danseuse est-elle « incorporation visuelle de l'idée » et ses jambes « instrument direct d'idée »⁵⁰¹. Il n'y a pas là de véritable difficulté car on se trouve alors ramené à l'âme, dont l'idée semble être davantage qu'une simple modalité puisque Mallarmé pose entre les deux une stricte équivalence lorsqu'il évoque « une âme ou bien notre idée (à savoir la divinité présente à l'esprit de l'homme »⁵⁰². Les dissonances avec ce qui paraît être la doctrine la plus constante du poète viennent d'ailleurs.

Les états d'âme ne sont pas des entités psychologiques

Le naturalisme de Zola, capable de rendre sensible « la peau de Nana, dont nous avons tous caressé le grain », comme si nous étions dans la vie, reste en deçà de la littérature, qui « a quelque chose de plus intellectuel que cela : les choses existent, [...] nous n'avons qu'à en saisir les rapports ». La présence de l'objet dans le poème ne se justifie que s'il est le signe ou le symbole d'une réalité intérieure : « Il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme »⁵⁰³. Apparemment, la fonction de la poésie serait donc psychologique, même s'il s'agit de suggérer et non d'imiter, l'évocation des objets visant indirectement celle des états d'âme, et Mallarmé n'échapperait à la Charybde du naturalisme que pour se jeter sur la Scylla du psychologisme. La double métaphore des « lueurs » et des « bijoux » interdit pourtant de voir dans les états d'âme de simples émotions ou même des entités psychologiques ordinaires : le poète n'accepte de les envisager que presque totalement déréalisés, purifiés au point de confiner au rien. Cette scintillation dure de pierres précieuses renvoie le lecteur au mystère plus qu'à une falote sentimentalité romantique.

L'image des bijoux coruscants comme symbole de l'intériorité a de lointaines racines : « Je suis mort, et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière Cassette spirituelle. »⁵⁰⁴ On la retrouve dans *Igitur*, où l'« or » de minuit devient un « joyau nul de rêverie », qui, à la fin du passage, « lueur virtuelle », se confond avec

501. *Ballets, Les fonds dans le ballet*, OC, resp. pp. 306 et 312.

502. *Crayonné au théâtre*, OC, p. 293.

503. Réponse à l'enquête *Sur l'évolution littéraire* de J. Huret, OC, pp. 870-871.

504. Lettre à Théodore Aubanel du 16 juillet 1866, *Correspondance*, p. 312.

« le feu pur du diamant de l'horloge », le « joyau de la Nuit éternelle ». Dans ce texte qui tisse tous ses éléments en une parfaite unité liturgique, l'heure suprême de minuit manifeste son essence pure à la fois dans le joyau symbolique et dans l'évocation d'un « *moi* pur longtemps rêvé »⁵⁰⁵ dont il est le reflet. Hérodiade a recours au même réseau métaphorique de l'or et des diamants illuminés pour évoquer les richesses de son mystère intime :

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !

Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis

Sans fin dans de savants abîmes éblouis,

Ors ignorés, gardant votre antique lumière⁵⁰⁶.

Ces « savants abîmes » figurent la demeure de « l'Idée » qui se trouve aussi au centre même de l'aventure poétique, résumée dans *Salut* par la triade : « Solitude, récif, étoile » et dans « Au seul souci de voyager... » par son équivalent : « Nuit, désespoir et pierrerie ». L'étoile et la pierrerie ou le joyau clignotants sont les emblèmes de l'intériorité, qui se révèle et se soustrait sans jamais se donner au dehors comme lumière continue, « or convoité et tu à l'enivres de toute loquacité humaine »⁵⁰⁷ ou encore « splendeur secrète, trop inappréciable trophée pour paraître ! »⁵⁰⁸. Les états d'âme sont des bijoux illuminés de « lueurs d'une pureté si absolue » parce que leur parenté est étroite avec « l'Indicible ou le Pur », le Soi ou l'âme, « joyau intact sous le désastre ».

L'allusion à la notion d'état d'âme est embarrassante : quoique discrète et très localisée, interprétée comme une invitation à chercher dans la poésie l'expression d'émotions et de sentiments, elle resterait difficile à intégrer dans une esthétique qui assignerait à l'œuvre d'art la figuration de la divinité présente dans le soi ou l'âme, se refusant par nécessité au « numéraire facile et représentatif ». Les « abîmes éblouis » d'Hérodiade sont « savants », ils ne sont pas affectifs et l'adjectif qui vient à l'esprit de Mallarmé pour caractériser l'art littéraire est « intellectuel ». On remarquera par ailleurs que si la notion d'état d'âme occupe une place centrale dans la réponse à l'enquête de J. Huret, elle ne réapparaît pas dans les grands textes

505. *Igitur*, premier morceau : « Le minuit », OC, pp. 435-436.

506. *Hérodiade, Scène*, v. 86-89, OC, p. 47.

507. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 495.

508. *La gloire*, OC p. 289.

théoriques de Mallarmé. La seule indication qui pourrait s'en rapprocher se trouve dans un passage où la danseuse évoque par ses pirouettes « telles rapidités de passions, délice, deuil, colère »⁵⁰⁹. Il faut donc tenir compte de ce que Mallarmé s'y réfère dans une entrevue où il se livre à un périlleux exercice de vulgarisation de sa doctrine.

Lorsque Yeats, peu suspect d'intellectualisme, invoque cette notion, si du moins l'on retient le sens ordinaire de l'anglais *mood*, il reste lui-même très éloigné du psychologisme. Nous autres hommes n'aurions pas besoin des fées comme « dramatisations of our moods » s'il s'agissait seulement de leur prêter les passions de l'humanité ordinaire, qu'elles passent. C'est pourquoi Yeats recourt à la notion de *mood* pour désigner des sentiments stylisés, surhumains : « immense dispair, unfathomed love — every eternal mood »⁵¹⁰. Les *moods* renvoient à l'insondable et à l'éternel. Le poète irlandais les évoque à travers des métaphores qui en font des entités non pas individuelles, mais typiques, impersonnelles : « the gods of ancient days, les dieux des temps antiques », ou « the angels of more modern days, les anges de l'époque plus récente », caractérisées par l'adjectif « immortal », qui nous ramène à l'éternité, l'un des motifs centraux du texte⁵¹¹. Enfin, un personnage de Yeats déclare que « the divine powers would only appear in beautiful shapes [...] folding up into a timeless ecstasy [...]. The bodiless souls who descended into these forms were what men called the moods »⁵¹². Ces spéculations, qui relèvent de la version proprement yeatsienne, c'est-à-dire mâtinée de spiritisme, du néo-platonisme, sont certes éloignées des suggestions de Mallarmé mais elles témoignent de la même volonté de reculer l'objet de l'art comme figuration du divin ou du moins du surhumain bien au-delà de la banale psychologie. Mallarmé est toutefois celui qui pousse ce mouvement le plus loin.

La scène de l'âme : un espace vierge ?

Il va de soi que Mallarmé ne peut évoquer l'âme que par métaphore, puisqu'il ne croit pas à son existence, ainsi qu'il l'a déclaré sans ambiguïté : « nous ne sommes

509. *Les fonds dans le ballet*, OC, p. 308.

510. *Our Lady of the Hills, The Celtic Twilight, Mythologies*, p. 101 : « un immense désespoir, un amour insondé — tous les états d'âme éternels ».

511. « The Moods », *Essays and Introductions*, p. 195. Trad., p. 145.

512. *Rosa Alchemica III, Mythologies*, p. 285. « Les puissances divines n'apparaissaient que revêtues de belles formes [...] se reployant en une extase intemporelle [...]. Les âmes incorporelles qui descendaient dans ces formes étaient ce que les hommes appelaient les états d'âme ».

que de vaines formes de la matière, — mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. [...] Je veux me donner ce spectacle de la matière [...] s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles »⁵¹³. Une telle déclaration, quoique parfaitement claire, montre à quel point la position de Mallarmé apparaît à la fois subtile et complexe car il est loin de récuser complètement la double illusion de Dieu et de l'âme, qui est à ses yeux la marque du sublime en l'homme : ces fictions valent du moins comme productions esthétiques, vecteurs de beauté, comme images sublimées que la matière se donne d'elle-même. Produites par une opération d'idéalisation, elles confèrent à ce qui est la dimension qui lui manque pour être conforme aux rêves présents dans l'homme. Mallarmé n'est pas strictement matérialiste, c'est un matérialiste insatisfait : la nuance est loin d'être négligeable car elle justifie la visée esthétique. Ni l'âme ni le ciel n'existent mais l'artiste, avec l'audace de l'argument ontologique, convient de leur prêter un être métaphorique, une existence fictive mais non nulle.

Une première série de métaphores assimile l'âme à une entité spatiale : elle est « ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase, [...] le pur de nous-mêmes par nous porté, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut »⁵¹⁴. Le statut du « fond » évoqué en ces termes apparaît extrêmement ambigu : ni tout à fait être, puisque « l'occasion » nécessaire pour qu'il se manifeste « fait toujours défaut » dans l'existence ordinaire, ni tout à fait non-être puisqu'il est « porté, toujours, prêt à jaillir ». À cette ambiguïté constitutive s'ajoute celle de l'orthographe car Mallarmé hésite entre « fond » et « fonds ». La mentalité moderne est « liée au refus d'inspirations supérieures, soit, tirons-les de notre fonds »⁵¹⁵. Littré signale qu'il s'agit du même mot mais on imagine mal que Mallarmé n'ait pas été conscient de la nuance qui justifie la double graphie. Si son hésitation ne relève ni du hasard ni de la négligence, peut-être est-elle significative de cette représentation que se fait le poète d'une âme qui se trouve à mi-chemin entre le pur rien et une réalité inassignable que l'art a pour vocation de figurer quand même, voire de produire. *L'azur* évoque une « âme vide » et *Tristesse d'été* « l'âme qui nous obsède », comme s'il n'y avait pas d'équilibre possible entre l'absence totale et l'excès de présence. Un fond peut être vide, comme ce « néant central »⁵¹⁶ auquel les hommes seront inexorablement conduits par le défaut de poésie, comme le

513. Lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866, *Correspondance*, pp. 297-298.

514. *Solennité*, OC, p. 334.

515. *Catholicisme*, OC, p. 392.

516. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 499.

« central rien qui soit extraordinaire, divin ou totalement jailli du sol factice »⁵¹⁷, comme « la pièce principale ou rien »⁵¹⁸, qui est au fondement de toute fiction. La liturgie achevée, à l'instar d'un feu d'artifice, l'âme cesse d'être; simple fiction qu'elle fut le temps de quelques fusées, elle retourne au néant qu'elle est. Un fonds, en revanche, suppose un contenu.

Même « fonds » de l'homme, l'âme apparaît vierge puisque Mallarmé évoque « l'ingénuité de notre fonds »⁵¹⁹. Cette ingénuité, liliale, qui est celle du faune, est aussi celle de la page blanche, « l'ingénuité du papier »⁵²⁰, « la virginité de la feuille »⁵²¹. Nous ne reviendrons pas sur cette ingénuité ou virginité, dont nous avons tenté de dégager la signification au chapitre IV. Il suffit de souligner l'analogie du fond individuel, du support livresque de la poésie et de la scène au théâtre, auxquels s'ajoute encore « le hantant fonds humain sis aux gradins »⁵²². Le public est une « foule » en la multiplicité de laquelle s'évanouissent les particularités individuelles et qui devient par là fond pur, « élément vierge, ou nous-mêmes »⁵²³. Aussi la lecture, comme toute figuration, car le phénomène esthétique est un et le même dans toutes ses manifestations, consiste-t-elle tout entière dans cette opération étrange qui produit de la virginité :

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, [...] : et, quand s'aligna [...] le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient [...] pour conclure que rien au delà et authentifier le silence —

Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée.⁵²⁴

Ce texte est l'un des plus radicaux de Mallarmé, l'un de ceux où sa pensée confine le plus manifestement à la théologie négative. L'écriture n'a rien à dire et tout à taire; elle se donne pour tâche de cerner le silence du mystère, de le dessiner en creux. La figuration confine ici aux limites du nul et de l'impossible : nullité du silence blanc de l'âme, nullité du silence blanc de la page emprisonné entre les mots, tout se joue

517. *Bucolique*, OC, p. 402.

518. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647.

519. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 646. L'édition de la Pléiade donne à tort « ingéniosité ».

520. Bibliographie des *Divagations*, coll. *Poésie/Gallimard*, p. 339.

521. *Magie*, OC, p. 400.

522. *La cour*, OC, p. 416.

523. *Plaisir sacré*, OC, p. 390.

524. *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 387.

dans un « unanime blanc conflit »⁵²⁵. Ce silence, dont la musique ne fait que « détailler la signification » et qu'il appartient au poète de « traduire » est celui-là même qui fascine Mallarmé dans l'art du mime, ce « fantôme blanc comme une page pas encore écrite »⁵²⁶, mais traduire le silence relève de l'inconcevable : on ne traduit pas ce qui ne dit rien. Il convient donc de compléter la formule de *Magie* qui vient d'être citée partiellement : « ramener son âme à la virginité de la feuille de papier, n'y installe de blason ». C'est pourquoi Mallarmé, malgré qu'en ait Derrida, peut difficilement demeurer en cette position extrême. Oublions momentanément ce motif du « blason » : nous le retrouverons bientôt, sous des espèces différentes mais avec la même signification. Retenons seulement qu'il n'est pas d'art sans figuration, c'est-à-dire sans figure de quelque chose qui n'est pas rien ou qui, s'il n'est rien, ne l'est qu'en un sens très particulier et qui ne se découvrira pas.

Les paradoxes de la figuration

Ce qui est à figurer n'est presque rien mais pas tout à fait rien. Cela ne paraît rien que parce qu'échappant aux « sens frustes »⁵²⁷, cela devient tout dès qu'appréhendé par « notre sens subtil ou de rêve », comme en témoigne l'assistance des concerts, qui en tant que « gardienne du mystère [...] confronte son riche mutisme à l'orchestre »⁵²⁸. Selon le paradoxe des « complexités parallèles », le silence contient davantage que ce qui s'exprime dans les sons de la musique. Pourtant la figuration esthétique ou fiction suppose, comme les noces de la vierge Hérodiade avec la tête tranchée de saint Jean, comme les noces des noirs caractères avec la page candide, un mariage ou « hymen »⁵²⁹, se consommât-il dans une virginité symbolique, entre le rien et le quelque chose, entre l'être et le non-être. S'il y a bien chez Mallarmé une théorie des correspondances, il faut que deux éléments se correspondent, l'un au dehors, l'autre au dedans. Encore cette tautologie elle-même doit-elle être suspectée

525. « Une dentelle s'abolit... », v. 5, OC, p. 74.

526. *Mimique*, OC, p. 310.

527. *Bucolique*, OC, p. 402.

528. *Notes II, Plaisir sacré*, OC, resp. pp. 855, 390.

529. Derrida accorde une attention particulière à cette notion dans son commentaire de *Mimique*. Il faudrait lui consacrer une étude spéciale car le motif du deux dans l'un, dont l'hymen est l'emblème, est l'un des plus importants de la figuration mallarméenne ainsi qu'en témoigne, parmi d'autres, dont celui du *Mystère dans les lettres* cité à la page précédente, ce passage de *Crayonné au théâtre*, OC, p. 296 : « À déduire le point philosophique auquel est située l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen ». Derrida a raison, seule une lecture rapide et superficielle peut confondre l'hymen mallarméen avec la synthèse hégélienne.

tant Mallarmé semble s'ingénier à contrecarrer la besogne sacrilège du scolaste avide de systématisation. La liturgie, comme le ballet et tout autre art, ne doit donner que peu, l'essentiel vient de l'intérieur : « Jaillissement le reste, à puiser en l'individu comportant des matériaux subtils pas moins que la flèche, en pierre, de dentelles. »⁵³⁰ Muni de cette nouvelle métaphore, on pourrait croire tenir du ténu mais du solide : l'âme contiendrait des « matériaux subtils » certes mais non pas complètement transparents. À ces dentelles intérieures correspond sur la page le « pli de sombre dentelle » évoqué par *L'action restreinte* et que nous avons déjà relevé. La même image se rencontre à plusieurs reprises sous une forme légèrement différente, celle des « délicatesses » qui, à la fois habitent l'âme, la foule et le livre⁵³¹. Enfin, comment le poème parviendrait-il à se faire « résumé de toute l'âme »⁵³², si cette dernière n'était pas quelque chose ?

Débrouiller l'écheveau des métaphores que Mallarmé multiplie pour figurer la figuration est peut-être une entreprise aussi vaine que désespérée. Le rien, étymologiquement la chose, figuré, Soi, âme ou quoi d'autre ? échappe à toute prise. La simple danseuse apparaît sur la scène, à l'instar du type mythique, « l'être prestigieux reculé au delà de toute vie possible »⁵³³, image de ce qui surgit du plus lointain de nous et que nul ne peut dire. C'est parce que nul ne peut le dire que l'esthétique de Mallarmé est une tentative pour faire échapper la poésie au langage et la saisir par le biais de la figuration, à la fois spatiale et musicale. « Le tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre conformation, aident l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances. »⁵³⁴ Le poète réitère avec lac/lacs le jeu sur fond/fonds. Prendre le Soi au lac, c'est le prendre au miroir et au piège, au nœud, pendant le bref instant d'un aperçu. La réfutation de Derrida est là, éclatante : « copiés sur notre conformation ». La figuration suppose une part, aussi minime fût-elle, de *mimésis*. Puis la question se pose, toujours la même : que dire de cette conformation ? Une autre métaphore de la figuration vient, qui ne nous renseigne pas

530. *Catholicisme*, OC, p. 391.

531. Cf. *Conflit*, OC, p. 356 : « avec le sens [...] de délicatesses quelque part supérieures », *Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, p. 545 : « cette orchestration [...] ne synthétise jamais autre chose que les délicatesses et les magnificences, immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance. » *Le genre ou des modernes*, OC, p. 318 : « le Livre [...] défendant contre le brutal espace une délicatesse reployée infinie et intime de l'être en soi-même ».

532. *Tennyson vu d'ici*, OC, p. 530.

533. *Ballets*, OC, p. 307.

534. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 646.

davantage : « Chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres. » Comment comprendre ce dernier terme, qui, au pluriel, peut renvoyer à la dimension physiologique de l'homme et, au singulier, à un état d'âme ? Il y a mise en équation d'une inconnue qui le reste, « échappant qui fait défaut » car les « vertigineuses sautes » de « la totale arabesque » figurative, de « l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée », sont les signes de son « effroi que reconnue ». Aucune saisie n'est envisageable qui ne « la soustraie en la confondant »⁵³⁵ sauf, sans doute, dans l'instant même de la figuration, une appréhension qui reste mystérieuse et qui échappe au discours autre que poétique et métaphorique. La réfutation de Derrida s'évanouit. Il a manifestement raison. La confirmation de sa thèse est là, éclatante : « pour instituer l'Idée ».

La figuration comme synthèse

Une seconde série de métaphores assimile l'âme à une entité musicale : « Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer », ou encore : « toute âme est un nœud rythmique »⁵³⁶. Ces deux indications sont également importantes. Nous avons relevé au chapitre VI quelques indices de la présence, chez Mallarmé, d'une théorie de l'entendement non pas ratiocineur mais musicien. La dimension mélodique de l'âme fonde une quête de l'unité qui, n'étant pas donnée, reste à conquérir par l'art. Le lustre de la salle de spectacle, la pierre précieuse, avec leurs multiples facettes, sont les emblèmes de notre « aspect multiple » que le Type, sur la scène, lui aussi « compose ». La dimension rythmique est sans doute plus fondamentale encore car l'on touche là à l'essence de la poésie et de l'art en général. Qu'il suffise de rappeler la formule, déjà rencontrée et commentée au chapitre VI : il « n'existe [...] rien qu'un compte exact de purs motifs rythmiques de l'être [...] : il me plaît de les partout déchiffrer. »⁵³⁷ Chacune de ces métaphores apparaît naturellement dans un contexte déterminé qui n'est pas sans influence sur sa signification et qui justifie son apparition. Ainsi, dans ces deux cas, la métaphore musicale semble amenée par la préoccupation du « nœud » qui fait défaut ordinairement. Il n'y a donc pas nécessairement lieu de s'étonner qu'ailleurs Mallarmé se tourne vers d'autres domaines de comparaison, en fonction des besoins de sa méditation et il n'est pas

535. *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 647-648.

536. *Crise de vers*, *La Musique et les Lettres*, OC, resp. pp. 363, 644.

537. *Notes sur le théâtre* IV, OC, p. 345.

impossible de déceler entre toutes ces images une cohérence profonde, qu'il s'agit à présent de mettre en évidence.

L'entendement, faculté de cette « logique » qu'à l'inverse de Yeats, Mallarmé ne renie nullement, est à la fois musical et spatial. Comprendre, c'est entendre et *comprehendere*, saisir ensemble, lier, rassembler en une forme totale, synthétique qui noue toutes les formes et, ce faisant, résume l'âme en même temps que « l'éparse beauté générale » et « la divinité éparse »⁵³⁸. L'emblème de cette collusion entre le musical et le spatial est la baguette du chef d'orchestre décrivant ses arabesques. Ainsi tient-on peut-être la clef des hésitations, voire des contradictions apparentes que nous avons relevées entre une figuration qui extérioriserait le fonds, le contenu de l'âme et une figuration qui créerait son contenu par son opération même. Rendons à Derrida l'hommage qui lui est dû en lui empruntant le beau mot de « dissémination ». La beauté, le divin, l'âme sont disséminés; ils doivent être résumés, étymologiquement ressaisis, renoués par l'art. La figure, dans son apparition fugitive, dans sa fulguration, sera donc la cristallisation, la structuration, la conformation fictive ou momentanée, la synthèse provisoire et évanescence des traits divins portés par l'homme et le monde mais qu'il est impossible, en dehors de la miraculeuse unité typique de la figure, de ressaisir, d'appréhender dans leur rassemblement. La fonction de « l'écrit » est donc bien de « fixer » le « tracé [...] des sinueuses et mobiles variations de l'Idée »⁵³⁹, la « ligne flexueuse » qu'évoque Ravaisson dans sa remarque sur le dessin.

Ainsi Mallarmé accorde-t-il une attention particulière à « la Danse seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée »⁵⁴⁰. Le « jusqu'à » évoque un mouvement d'idéalisation, l'idée étant produite, non donnée, et l'existence d'un point d'arrêt où elle se fige, où elle prend, où elle naît de la coïncidence, du mariage, de l'hymen entre ce qui est à figurer et la figure. « Las de l'amer repos... » donne déjà un pressentiment de cette opération au vers 19, où est évoquée la fleur que le peintre chinois

a sentie, enfant,

Au filigrane bleu de l'âme se greffant.

538. *Crayonné au théâtre, Villiers de l'Isle-Adam*, OC, resp. pp. 295, 481.

539. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 648.

540. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, p. 541.

Le « filigrane bleu » est l'équivalent d'un ciel métaphorique sur lequel s'inscrit la fleur dont *Crise de vers* fait l'emblème de la « notion pure ». L'opération de la figuration est évoquée de manière analogue dans ce passage sur la danse :

Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc., si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée — rien qu'au travers du rite, là, énoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre, dans la flottaison de rêverie ?⁵⁴¹

Ce passage est d'une importance capitale : nulle part peut-être Mallarmé ne suggère mieux que la figuration de soi est figuration du divin et que, réciproquement, la figuration du divin est figuration de soi. Toute « opération » — le mot apparaît immédiatement après l'extrait cité — figurative, en tant qu'« énoncé de l'Idée » est un « rite ». Toute œuvre de figuration esthétique est essentiellement liturgique parce qu'elle consiste, pour l'individualité humaine, à effectuer sa « confusion », à se « confondre », ici avec une figure emblématique, dans le rituel avec « la présence mythique », ainsi que *De même* l'indique expressément. Rappelons que la définition de la poésie proposée par George et citée au chapitre premier va exactement dans le même sens : « Das wesen der dichtung wie des traumes : dass Ich und Du · Hier und Dort · Einst und Jetzt nebeneinander bestehen und eins und dasselbe werden. »⁵⁴² La poésie ou le rêve, la « rêverie » invoqués par les deux poètes visent à effectuer l'hymen du deux en un par un rite nuptial qui donne forme à la figure et, simultanément, à l'âme, dans un double mouvement réciproque de juxtaposition et d'adaptation. La différence entre la danse et la poésie est que sur la scène, cette opération s'effectue de manière visible, la danseuse étant un signe sensible, la danse « une écriture corporelle », tandis que dans la lecture, l'opération met en jeu l'âme, « notre nudité spirituelle », c'est-à-dire encore notre divinité ou « pur de nous-mêmes ».

Il convient de ne pas lire ce passage dans l'esprit du positivisme de Max Müller : la « fleur » et les autres objets mentionnés sont moins des êtres naturels qui renverraient à une étymologie physique ou physiologique que des figures, des emblèmes et même des schèmes, ainsi que l'indique le passage où Mallarmé voit la danseuse comme « une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre

541. *Crayonné au théâtre*, OC, pp. 295-296.

542. *Über Dichtung* II. « La poésie n'agit pas au fond autrement que le rêve : faire en sorte que Je et Tu, Ici et Là-bas, Jadis et Maintenant demeurent conjoints et deviennent un et le même. »

forme, glaive, coupe, fleur, etc. »⁵⁴³ L'âme est plus qu'un fond, elle semble être un fonds, mais, comme « forme » ou « conformation », elle reste toujours apte à se métamorphoser en une nouvelle synthèse originale dans la « surprise » ou « l'étonnement » de chaque opération figurative.

Ainsi lancé de soi le principe qui n'est — que le Vers ! attire non moins que dégage pour son épanouissement (l'instant qu'ils y brillent et meurent dans une fleur rapide, sur quelque transparence comme d'éther) les mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentielle. Signe ! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose, quelque suprême moule n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe : mais il emprunte, pour y aviver un sceau tous gisements épars, ignorés et flottants selon quelque richesse, et les forger.⁵⁴⁴

Cet extrait et singulièrement l'infinitif terminal prennent tout leur sens si l'on se souvient qu'il y est question du *Forgeron*. Le forgeron, n'est personne, ni poète ni lecteur, mais le vers lui-même, « lancé de soi ». Cette interprétation est confirmée par un autre passage, une page plus loin, qui indique que Mallarmé lit le poème de Banville comme une allégorie de la poésie. Cette dernière procède de « l'hymen » entre Vulcain, « ouvrier latent des chefs-d'œuvre » et Vénus, « la femme ou beauté humaine, les synthétisant ». Le principe du vers ou Vulcain est donc « latent » ou fictif, ni tout à fait être ni tout à fait non-être, « gouffre central », c'est-à-dire vertigineux abîme ou vide, « suprême moule n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe ». Au principe du vers, comme de l'âme, est un moule mais de rien, sans forme définie, c'est-à-dire un moule virtuellement disposé à façonner une diversité indéfinie, du fait « d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose ». Le vers suscite la surprise parce qu'il produit de l'inédit, du neuf, de l'inexistant, de l'inouï mais à partir de ce qui est, par une opération qui annule ou abolit le réel. Le vers tend ainsi vers le rien synthétisant le tout, ce en quoi il est possible d'affirmer qu'il est sommaire. Par ailleurs, cette même opération est aussi celle qui fait surgir l'âme à une conformation nouvelle et la divinise.

Comme celui de la théologie négative ou du bouddhisme — cette analogie n'a pas la prétention de suggérer qu'il s'agit du même mais seulement de mettre en évidence la trace d'une transposition —, le « central rien » de Mallarmé n'est pas un rien ordinaire, c'est un rien agissant, organisateur, figurant, naturant, animé, comme celui

543. *Ballets*, OC, p. 304.

544. *Solennité*, OC, p. 333.

des néoplatoniciens, du rythme duel d'un souffle, puisqu'il « attire non moins que dégage pour son épanouissement ». Abîme, gouffre, mystère, il n'y a rien à en dire et c'est bien vainement que nous nous sommes évertué à en dire quelque chose. Nous ne savons pas si ce « gouffre central », si cette « pièce principale ou rien » est le Soi. Nous ne savons pas où le situer car, à l'instar de « quelque papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, il s'évanouit »⁵⁴⁵. Ces interrogations n'ont pas de sens. Disons qu'il est un « numérateur divin », expression stupéfiante par ses arrière prolongements vibratoires vers des spéculations anciennes, qui éclaire l'obsession mallarméenne du nombre et du rapport : « Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. »⁵⁴⁶ Il est un « numérateur divin » dont l'opération secrète produit des figures et tisse des réseaux, suscite une configuration nouvelle de l'âme et du monde, fournit et fourbit le « décor » qui artificialise la nature en la disposant autrement pour la satisfaction de nos rêves. Une telle opération est paradoxale : son résultat est d'« aviver un sceau », de « forger », c'est-à-dire de rassembler et de fixer le mobile mais de façon à ce qu'il reste vivant comme « une fleur rapide », de marier la forme et le rythme. Il convient à présent de tenter d'éclairer ce paradoxe constitutif de la figuration mallarméenne et qui, curieusement, n'est pas propre à la poésie mais concerne également la danse, pourtant l'art du mouvant par excellence.

Une poétique de l'ornement

Dans *Plaisir sacré*, dont nous aurons bientôt une nouvelle occasion de signaler le caractère peu flatteur pour la musique ou pour ses amateurs, Mallarmé avance que, malgré les apparences, l'âme de l'auditeur n'intervient pas dans le concert : ce n'est pas elle qui appréhende les suggestions de la musique mais « mainte aigrette » qui remplit cette fonction « divinatoire ». Ce n'est pas en elle que les « entrelacs de la mélodie »⁵⁴⁷ viennent inscrire leurs motifs mais c'est, « aux épaules, la guipure » qui fournit des arabesques sonores une image analogique, celle de la dentelle, une fois de plus. Il semble que l'esthétique mallarméenne soit décidément ornementale : « Style, versification s'il y a cadence et c'est pourquoi toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu,

545. *Le livre instrument spirituel*, OC, p. 382.

546. *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 647-648.

547. *Plaisir sacré*, OC, p. 390.

jouant [...] selon un thyrses plus complexe. »⁵⁴⁸ Une esthétique des entrelacs ou du thyrses est une esthétique de l'intrication. La production à la fois poétique et scénique envisagée par Mallarmé est conçue comme essentiellement composite, assemblage de parties où dominerait « un rythme ou mouvement de pensée » et de parties où se manifesterait un « dessin ». Si ces éléments se trouvaient seulement juxtaposés, l'œuvre ne serait toutefois qu'une mosaïque sans harmonie. Ils doivent donc se rejoindre pour, en un hymen, s'unir intimement au point « où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la figure, que demeure l'idée. »⁵⁴⁹ Ce texte fournit une indication capitale que nous allons tenter d'éclairer dans les développements qui suivent : toute figuration esthétique est un mariage de forme et de rythme; Mallarmé n'envisage pas de forme qui ne soit pas secrètement animée d'une vibration rythmique.

L'idée est figure et le modèle de figure pris pour référence est celui de la sirène, être hybride au même titre que le sphinx dans le second *Spleen* de Baudelaire, que cette autre figure chère à Mallarmé, la chimère produite par l'assemblage d'un aspect humain et d'un aspect animal, que le schème, mixte de concret et d'abstrait. C'est aussi le cas de la « stryge » : « Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini [...] assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter. »⁵⁵⁰ La figure et l'ornement ne sont figés qu'en apparence. À travers eux est toujours perceptible la trace d'une opération à mener aussi loin que l'on voudra. On nomme « lacs d'amour », selon Littré, « des cordons repliés sur eux-mêmes, de manière à former un 8 couché », où l'on reconnaîtra sans peine l'emblème mathématique de l'infini. C'est à cause de cette particularité que l'idée mallarméenne est indissociable d'un support matériel qui a quelque chose à voir avec le dessin, plus précisément avec l'ornement : « L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles. »⁵⁵¹ L'ornement, surtout invisible, est un objet schématisé : le fleuron donne une image approximative de la fleur; il ne représente aucune fleur et, pour cette raison même, contient potentiellement n'importe quelle fleur. On pourrait ainsi caractériser la figure hybride ou l'ornement comme une tentative pour proposer une image concrète fixe de cette opération mentale essentiellement mobile qu'est le schème. Dans le concert, l'auditeur ne se rend compte de rien. Peu importe, puisque faute d'appréhender la

548. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 644.

549. *Planches et feuillets*, OC, p. 328.

550. *L'action restreinte*, OC, p. 370.

551. *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 387.

musique par l'ouïe, il jouit par la vue de cette mélodie figée qu'est la toilette. Le motif ornemental, du fait qu'il renvoie à cette opération qu'est le schème, met l'âme en mouvement. Ainsi l'entrelacement des motifs figure-t-il en outre l'entrecroisement de l'esprit et du corps également mobilisés dans l'appréhension de la figure à animer comme schème opératoire. « Maintien [en grec, σχημα] honorable », tenue impeccable, cela suffit à donner forme au divin en soi et hors de soi, le dedans ne pouvant que participer en quelque façon du dehors.

La mobilité de l'immobile

L'une des difficultés de l'esthétique mallarméenne est que la réalité, celle de l'âme comme celle des choses, est mobile et que la poésie doit transposer cette mobilité dans des formes qui ne le sont pas. Pour qu'il y ait identification d'une intériorité et d'une extériorité, il faut bien qu'à un moment donné deux formes, l'une intérieure, l'autre extérieure, se stabilisent pour coïncider, fût-ce en un éclair. En même temps, il faut que ces formes contiennent du mouvement. Le poète voudrait abolir la réalité en l'animant d'une vibration qui en brouille les contours : ainsi la poésie échapperait-elle au reportage, à cette forme d'équation sans inconnue, *adaequatio rei et intellectus*, qui se définit comme conformité ou conformisme, adaptation d'une forme prédécoupée sur un objet soustrait au devenir et à ses métamorphoses. Il se heurte toutefois d'emblée à une impossibilité : les mots ont un référent, ils renvoient à des concepts et à des choses, à des catégories définies, rigides, qui ne jouent plus. Or la vie, c'est le mouvement et le rêve, c'est-à-dire le passage des formes les unes dans les autres, ainsi que le suggèrent Bergson et Lévy-Bruhl.

L'immense privilège de la danse est qu'elle crée des formes en mouvement. L'un des avantages de la musique est qu'elle s'exécute sous la direction d'un chef qui décrit des arabesques avec sa baguette. La faiblesse de la littérature est de façonner un matériau qui a déjà servi dans la vie courante et qui s'en trouve d'avance frigorifié. Pour donner des impatiences à des mots qu'un langage trop quotidien a statufiés, le poète dispose de la figure que sa dimension schématique permet de faire vibrer pour la restituer à la musique, c'est-à-dire à la vie. L'ornement, sirène, rinceau, entrelacs, arabesque, fleuron ou cul-de-lampe figure quelque chose, figure en simplifiant, par le biais d'un dessin abstrait, qui dématérialise, raréfie la chose. Le recours à l'ornement dans la méditation esthétique de Mallarmé est évidemment métaphorique : il renvoie à une opération d'abstraction qui aboutit à une

schématisation du réel et qui permet ainsi de mettre en évidence des rapports, des analogies, des réseaux, peut-être un rythme.

Benveniste a montré qu'initialement, en grec ancien, « ρυθμος [c'est-à-dire ρυθμος] a pour équivalent σχημα » mais qu'entre les deux « il y a une différence : σχημα [...] se définit comme une “forme” fixe, réalisée, posée en quelque sorte comme un objet. Au contraire ρυθμος [...] désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide »⁵⁵². Si l'on prend en compte les différents sens que Bailly propose pour σχημα, il semble que l'opposition ne soit pas aussi tranchée, ce qui explique que ce mot puisse être entendu non seulement comme *schéma* mais également comme *schème* impliquant un mouvement puisque, à côté de *figure*, *maintien*, *posture*, il peut signifier *gestes* — au pluriel —, *figure de danse* et même *rôle d'acteur*. Si l'on remarque aussi que le verbe σχηματιζω signifie *façonner*, *faire des gestes*, *danser* et *feindre*; que σχηματισμος signifie *constellation*, *orgueil* et *fastes*, on en vient à se dire que ce n'est pas chez Littré que Mallarmé a puisé son inspiration mais dans un lexique grec. Comme il faut bien que les deux formes d'abstraction que nous avons relevées, la dématérialisante et la schématisante, aient un lien, signalons pour en finir, provisoirement, avec σχημα que le mot peut signifier *forme sans réalité*, *ombre*, c'est-à-dire *fantôme*.

Nous ne prétendons pas que Mallarmé a exploité en toute connaissance de cause ces données philologiques. Nous souhaitons seulement attirer l'attention sur le fait qu'elles dessinent une logique identique à celle que nous avons cru repérer dans l'esthétique du poète. Il n'y a pas là une preuve de la validité de notre démarche mais du moins un indice qu'elle n'était pas tout à fait arbitraire. Si Kant emploie le mot *Schema*, c'est qu'il ne dispose pas de *schème* mais il ne fait aucun doute que sa définition du *Schema* implique un mouvement, le déroulement d'une opération, un rythme, pourrait-on presque risquer. Chez Mallarmé, ce rythme est celui des gammes, des séries d'analogies qui se dessinent à partir d'un schème fondamental comme celui du souffle ou du va-et-vient et qui permettent de circuler à travers les objets les plus divers, de l'éventail au geste de la ménagère, en passant par le papillon et le poème lui-même, articulé sur ce « pivot » qu'est la syntaxe. Le schème est ainsi ce qui sous-tend la métaphore mallarméenne à la manière dont le geste stylisé de la liturgie permet de déployer des signifiants mythiques reliés par un rapport d'analogie. C'est ce que nous avons tenté de suggérer au chapitre premier.

552. « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », resp. pp. 329, 333.

Nous avons signalé ce passage de *La Musique et les Lettres* où Mallarmé évoque les « sinueuses et mobiles variations de l’Idée, que l’écrit revendique de fixer ». Pour comprendre comment cette fin est obtenue, il faut s’aviser que toute figure, fût-elle chorégraphique, est un « suspens ». Ce motif est capital car il est directement lié à la définition que Mallarmé donne du fictif comme ce qui est essentiellement momentané. Le momentané est un fragment de mouvement saisi sur le vif, une « fleur rapide » qu’il faut retenir le temps de se la greffer à l’âme. Ce motif est déjà présent dans *Igitur*, où il s’exprime à travers plusieurs expressions frappantes car quasi oxymoriques : « vertigineuse immobilité », « halte d’une expansion retenue », « chute en suspens », cette dernière formule annonçant le « rythmique suspens » de la « plume » qui « choit » dans « Un coup de dés... »⁵⁵³. Le *Billet* à Whistler définit la danseuse un « tourbillon [...] immobile »; ailleurs, la danse est une « synthèse mobile » dont Mallarmé évoque le « suspens », comme aussi le « suspens de perpétuité chatoyante »⁵⁵⁴ des tableaux de Berthe Morisot. Cette dernière expression est peut-être l’une des plus significatives car s’il est un art de l’espace qui ne met aucunement en jeu le temps ni le mouvement, malgré les tentatives de Turner, c’est bien la peinture. Or l’exploit est ici précisément de donner l’impression que ce qui est fixé sur la toile est à la fois éternisé et animé d’un imperceptible « miroitement, en dessous », celui-là même qui caractérise chaque « facette » produite par le poème comme un « centre de suspens vibratoire »⁵⁵⁵. Toute figure apparaît ainsi animée d’une vibration rythmique, marque d’une tension ou, dit Mallarmé en une belle métaphore chorégraphique, « impatience de plumes vers l’idée »⁵⁵⁶. Chaque figure est habitée par une impulsion qui la projette au-delà d’elle-même, vers un autre élément de la séquence en lequel elle se profile grâce à son propre halo déréalisant — dans un mouvement contenu, suspendu, virtuel.

Le jeu de l’imagination comme virtualité

Poésie et liturgie sont en effet essentiellement, aux yeux de Mallarmé, virtualité. *Plaisir sacré* est à cet égard un texte délicieusement retors puisqu’il s’inscrit tout entier dans un moment de pur suspens, avant que la baguette du chef d’orchestre ne se mette en branle. À la première page, « le bâton directeur attend pour un signal. » À la dernière ligne, il n’a toujours pas bougé : « Une présence de chef d’orchestre

553. OC, resp. pp. 446, 448, 450, 473.

554. *Ballets, Les fonds dans le ballet, Berthe Morisot*, OC, resp. pp. 304, 311, 536.

555. *Le mystère dans les lettres*, OC, resp. pp. 382, 386.

556. *Ballets*, OC, p. 306.

détaille et contient la chimère, en la limite de son geste, qui va redescendre. » Le texte s'achève au moment même où le concert, la messe vont commencer car la musique authentique est celle qui façonne le silence, le mystère. Le concert lui-même, le poète se demande très sérieusement s'il « a lieu, [...] si ce n'est pas un déversement par exemple d'inanité dans de l'absence. »⁵⁵⁷ Il n'est pas strictement indispensable, puisque le geste « détaille et contient la chimère » ou, c'est tout un, « retient l'infini » comme les « entrelacs » du *Mystère dans les lettres*, comme des lacs d'amour. On n'aura garde d'oublier que si Sainte l'est, tout court, c'est parce que le nom, Cécile, est passé sous silence et qu'elle est « musicienne du silence ». Mallarmé, n'aime la réalité que décapitée, comme le « saint mont » qu'il rêve sur la scène, comme saint Jean. La tête, ou sommité, elle, raréfiée, est ailleurs, invisible.

Dans cette « œuvre triple » qu'est la liturgie catholique de l'eucharistie, le troisième et dernier élément est l'orgue, c'est-à-dire la musique, chargée d'assurer l'« élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini ». La transposition mallarméenne s'accommode d'une présence discrète de l'infini, comme au-delà, prolongement indéfiniment continué, celui-là même qui est imprimé par le « coup prisonnier » dans *L'autre éventail* de Mademoiselle Mallarmé :

Vertige ! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Ce « vertige », qui évoque la « vertigineuse immobilité » d'*Igitur*, et ce frisson sont la version mallarméenne de l'infini dans le fini. L'infini ne peut se déployer sensiblement, être donné en acte, mais il est ce « luxe à inventorier [...] et présenter », invisible mais mystérieusement présent dans la figure ou le type qui rayonnent à partir de cette invisibilité, « instrument unique, jouant la virtualité » contre la présence, insoluble dans le rêve, du réel. C'est pourquoi le second élément de la liturgie eucharistique est l'« invisibilité » du type⁵⁵⁸, indispensable pour mettre en œuvre la loi des « complexités parallèles ». C'est le mouvement d'abstraction, de schématisation qui, en simplifiant l'être, en le déréalisant, à l'instar du geste liturgique, met en branle le mouvement sans fin de l'ima-gination. « Dans la danse,

557. OC, resp. pp. 388, 390, 389.

558. *De même*, OC, p. 396.

écrit Nietzsche, la force la plus considérable reste à l'état potentiel [*potenziell*] »⁵⁵⁹. Ce que les romantiques nommaient « symbole » en l'opposant à « allégorie », c'est la figure ou le type en tant qu'ils sont animés par un schème. N'importe quel objet peut en tenir le rôle, dans la mesure où la consistance apparente qu'il tire de la pensée et du langage ordinaires est dissoute par le poème et où il se trouve pris dans un réseau, situé à des « intersections » à partir desquelles s'ouvrent dans toutes les directions des perspectives inépuisables. Le nombre des figures signifiantes est certes fini et même limité, d'où la possibilité d'un inventaire, mais non le jeu imaginaire qu'elles ouvrent et que Mallarmé nomme « virtualité ».

C'est de ce point de vue qu'il convient de comprendre la mission du poète à l'égard du vocabulaire commun : « employer les termes en leur sens virtuel »⁵⁶⁰. Un vers célèbre du *Tombeau d'Edgar Poe* ne dit rien d'autre : « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Le blanc de la page « inaugure » la « virginité » de l'âme, la pureté du mot dans le poème inaugure celle du langage, indispensable pour le libérer de tous les simulacres mimétiques. La théorie mallarméenne de l'imaginaire est une théorie de l'abstraction et de la virtualité. Il serait fastidieux de relever dans les *Divagations* la vingtaine d'occurrences de ce motif du virtuel ou du latent. Nous nous contenterons des plus significatives, qui sont suffisamment éloquentes. La première de toutes par l'importance est bien connue : « Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. »⁵⁶¹ La « virtualité » est une « nécessité constitutive » du « dire » poétique, défini comme « rêve et chant », instrument « d'un art consacré aux fictions », en tant qu'il est aux antipodes d'une reproduction, d'une représentation du réel. Virtualité, rêve, chant, fiction : ces notions se conjuguent contre la *mimésis* comme des facteurs de mobilité essentielle contre la stabilité inébranlable du simulacre. La « virtualité » est l'antidote du « numéraire facile et représentatif », c'est-à-dire du reportage, du non-poétique par excellence dans la mesure où elle résulte de l'abstraction car « le numéraire, engin de terrible précision, net aux consciences, perd jusqu'à un sens ». Un peu plus loin dans le même texte, Mallarmé évoque le « défaut de la monnaie à briller abstraitement »⁵⁶² comme pour rappeler son attachement à tout ce qui recule les présences trop massives. La virtualité de la

559. *La naissance de la tragédie*, § 9, trad., p. 63. Texte original, p. 64.

560. *Notes II*, OC, p. 854.

561. *Crise de vers*, OC, p. 368.

562. *Or*, OC, pp. 398, 399.

poésie se définit à cet égard comme ce qui brouille dans son halo lumineux le contour net et précis des pièces de monnaie verbales tirées du langage ordinaire.

Mallarmé nous invite à reconnaître la conjonction de la virtualité et de l'abstraction dématérialisante lorsqu'il évoque, « hors de tout souffle perçu grossier, virtuellement la juxtaposition entre eux des mots appareillés d'après une métrique absolue »⁵⁶³. Quant à la convergence de la virtualité avec l'abstraction dépersonnalisante, elle se manifeste en ces lignes : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries »⁵⁶⁴. Ce texte confirme que les états d'âme évoqués par Mallarmé dans son souci de vulgarisation ne sont pas des entités psychologiques, ne sont peut-être pas même des entités réelles au sens trivial de l'adjectif car cette « virtuelle traînée de feux sur des pierreries » évoque la métaphore de la réponse à l'enquête de J. Huret : « des lueurs d'une pureté si absolue que [...] cela constitue en effet les joyaux de l'homme ».

Le refus d'un « décor stable » et l'exigence corrélative du décor simplifié procèdent d'une théorie du virtuel ou du latent et invitent à ne pas confondre les deux termes car leur coexistence est un signe du paradoxe de la figuration : le latent est déjà présent dans l'imagination avant la figuration, qui l'actualise, le virtuel est produit par la figuration et projette ses miroitements dans l'imagination où il n'a d'existence que fictive. « Le décor gît, latent dans l'orchestre, trésor des imaginations; pour en sortir, par éclat, selon la vue que dispense la représentante çà et là de l'idée à la rampe. »⁵⁶⁵ S'agissant de la figuration chorégraphique, le décor est inutile : invisible, il est tout entier contenu dans la musique et actualisé selon les figures de la danseuse. Cet extrait est à rapprocher du passage de *Solennité* sur « le pur de nous-mêmes par nous porté, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut ». L'âme a un statut ambigu, elle est à la fois latente, « trésor des imaginations », et virtuelle, d'ordinaire celée et scellée mais advenait à l'être effectif et fictif — les deux notions en viennent à se confondre chez Mallarmé pour confondre la réalité — dans la figuration esthétique.

Le type mythique lui-même tire toutes ses vertus figuratives de son caractère essentiellement virtuel et comme suspendu : « Mais avance *le seigneur latent qui ne*

563. *Solennité*, OC, pp. 332-333.

564. *Crise de vers*, OC, p. 366.

565. *Les fonds dans le ballet*, OC, p. 308.

peut devenir, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe. » Ombre, fantôme dématérialisé obtenu d'une multitude par abstraction, Hamlet incarne un schème, en plusieurs sens de σχήμα. C'est en tant que tel, parce qu'il est « latent » ou fictif, au seuil de l'être et du non être, non pas *to be or not to be* mais *to be and not to be*, sirène ou chimère hybride, qu'il vit le drame par excellence et « en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé »⁵⁶⁶. Selon la loi des « complexités parallèles », ce point fictif du suspens, confinant au rien, se retourne et se déploie, néant irradiant, projetant au-delà de lui-même son prolongement indéfini dans l'âme des spectateurs. À partir d'un dessin schématique, une infinité peut se déployer. Kant a dit l'essentiel à cet égard et Ravaisson s'en souvient : « toute forme est la trace d'un mouvement », d'un schème, que rien n'interdit jamais de poursuivre indéfiniment. Toute forme est trace et germe virtuel d'un rythme, d'un flux.

Saint-Exupéry a écrit au chapitre II du *Petit Prince* un épisode définitif sur la question de la virtualité. L'enfant insatiable exige qu'on lui dessine un mouton mais aucun de ceux que lui propose successivement le narrateur n'a l'heur d'être à sa convenance. Tout mouton consistant, effectif, actuel présente quelque défaut, rédhibitoire aux yeux du Petit Prince. Excédé par ce goût intempestif de l'absolu, le narrateur esquisse un parallélépipède dont l'une des faces comporte trois trous : « — Ca c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans. Mais je fus bien surpris de voir s'illuminer le visage de mon jeune juge : — C'est tout à fait comme ça que je le voulais ! » La chimère n'est évidemment pas dans l'objet, elle est dans l'esprit qui l'imagine. La seule chose que l'on demande à l'objet, c'est d'être suffisamment effacé, exténué — « soie aux baumes de temps où la Chimère s'exténue » — pour ne pas la rendre impossible, « un peu comme un mangeur de haschisch découvre dans les plis d'un rideau une forme bien dessinée [*a figure beautifully drawn*], pleine de détails délicats, toute construite à partir [*all built up out of*] d'ombres qui révèlent à d'autres yeux, ou même plus tard aux siens propres, une forme différente ou pas de forme du tout »⁵⁶⁷.

Ces considérations amènent à se demander dans quelle mesure Mallarmé ne serait pas le véritable fondateur de l'esthétique dite « de la réception ». L'infini n'est ni du côté de l'œuvre ni du côté du lecteur, du spectateur ou de l'auditeur mais surgit comme une virtualité par la rencontre des deux. L'œuvre ne contient que potentiellement cet infini des possibles que la réception n'actualisera jamais comme

566. *Hamlet*, OC, p. 300. C'est Mallarmé qui souligne.

567. « Swedenborg, Mediums and the Desolate Places » VII, *Explorations*, p. 55. Trad., p. 47.

une synthèse totale; elle est un équilibre fluctuant entre ses propres structures et ce que celui qui la goûte y met. C'est la révolution copernicienne telle que Kant la comprend, transposée dans le domaine de l'esthétique : « la raison n'aperçoit que ce qu'elle produit elle-même d'après son projet »⁵⁶⁸. Ainsi le faune introduit-il son propre souffle dans la forme transparente de la « grappe vide », aussi vacante que « la Figure que Nul n'est ». Ainsi le masque tragique était-il à la fois, selon Nietzsche, la figure du dieu et le miroir du spectateur qui se reconnaissait en lui parce qu'il « en dissolvait la réalité dans une sorte d'irréalité spectrale, löste ihre Realität gleichsam in eine geisterhafte Unwirklichkeit auf »⁵⁶⁹. En même temps que du passage sur Hamlet, il faut se souvenir ici de l'extrait du *Genre ou des modernes* cité plus haut, où Mallarmé identifie « type », « figure » et « fantôme ». L'allemand a d'ailleurs un *Schemen* qui signifie *ombre*, *fantôme* et dont il y a tout lieu de penser qu'il provient directement de σχημα.

L'œuvre est typique, fantomatique et schématique; elle s'anime pour nous de prolongements infinis du fait que les virtualités de l'imagination remplissent la figure par l'illusion de la vie et de ses miroitements. En vue d'illustrer les pouvoirs trompeurs de l'imagination, Alain rapporte quelque part une anecdote qu'il croit édifiante mais dont la leçon se retourne contre sa thèse. Son interlocuteur déclare qu'il voit le Panthéon comme s'il s'y trouvait; le philosophe de lui rétorquer aussitôt que, dans ces conditions, il compte donc le nombre de colonnes. La vue du Panthéon n'implique pourtant pas plus que l'évocation de son image dans l'esprit une conscience nette du nombre de colonnes. L'imagination produit l'illusion d'une expérience actuelle, dont on sait qu'elle ne l'est pas tout en feignant qu'elle l'est, parce qu'elle est schématique. Elle n'a pas besoin de rendre le décompte effectif pour produire une fiction qui donne l'impression d'être aussi riche que la réalité, même si elle s'échappe dès que l'on tente de la déterminer, de la saisir pour en fixer les virtualités. L'image ou la fiction ne sont ni réelles ni irréelles, elles sont virtuelles. Elles sont le germe d'un mouvement indéfini dont la figure donne momentanément l'impression qu'il se trouve entièrement réalisé en une « totale arabesque ». Le schématisme de l'imagination prolonge l'unique « trait » de la figuration en une présence illusoire qui sature complètement sa quasi absence réelle. C'est pourquoi ce que l'on appelle la vie de l'œuvre d'art n'est jamais qu'une métaphore des virtualités de l'imagination.

568. *Critique de la raison pure*, préface de la deuxième édition, trad., p. 43.

569. *La naissance de la tragédie*, § 8, trad., p. 62. Texte original, p. 64.

La vie comme rythme

À deux reprises, Mallarmé semble suggérer que l'abstraction exige un supplément pour devenir vivante : « c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la Musique. »⁵⁷⁰ Cette remarque serait incompréhensible s'il fallait entendre la vie qu'invoque ici le poète au sens habituel : la musique constituant elle-même une modalité de l'abstraction esthétique, ainsi que nous avons tenté de le montrer dans ce qui précède, on voit mal comment elle pourrait ramener le type abstrait vers la vie, s'il ne s'agissait de celle de l'imaginaire ou du rêve. Nietzsche abonde en ce sens en écrivant de la tragédie « qu'elle finit par donner l'impression que la musique n'est que le plus puissant parmi les moyens dont dispose la représentation pour insuffler vie [*zur Belebung*] au monde plastique du mythe. »⁵⁷¹ Là encore, la *Belebung*, la vivification invoquée est une animation, une mise en mouvement mélodique et rythmique qui renvoie à la racine métaphysique de la réalité comme productrice de formes et non aux formes figées de l'existence effective.

Le même paradoxe se manifeste à propos des personnages de la tragédie classique dont les « sommaires plis » sont la marque évidente de leur caractère abstrait. Loin d'y voir une insuffisance, Mallarmé y reconnaît au contraire une condition pour « produire en un milieu nul ou à peu près les grandes poses humaines et comme notre plastique morale. » En d'autres termes, l'art des classiques, « statuaire égale à l'interne opération par exemple de Descartes », avait toutes les chances de parvenir à ce que le poète lui-même recherche, ainsi qu'il l'indique expressément dans *Sauvegarde*, où il évoque le « trésor légué par les classiques [...], lui si pur » et avoue sa fascination pour ces auteurs « abstraits, généraux, vagues ». « Content, précise-t-il, de prononcer moi-même mon éloge que j'aie, à leur imitation, [...] soigné la réticence et choyé le mystère »⁵⁷². Abstraction, silence, mystère : Mallarmé aime en la tragédie classique ce qui l'apparente à la cérémonie liturgique et l'éloigne d'autant de l'insipide bavardage de la vie triviale.

Les classiques ont pourtant failli parce qu'ils n'ont pas su se libérer des modèles antiques, parce qu'au lieu « d'inventer », ils ont cru à la nécessité de l'imitation, du « décalque ». Ils ont failli malgré leur « nature prête, dissertatrice et neutre, à vivifier

570. Richard Wagner : *rêverie d'un poète français*, OC, p. 542.

571. *La naissance de la tragédie*, § 21, trad., p. 123. Texte original, p. 134.

572. OC, pp. 418-419.

le type abstrait. » Cette phrase est l'un des plus merveilleux paradoxes de Mallarmé. Le nul, le neutre — la fadeur, dirait F. Jullien à l'écoute des Chinois — et, comble ! le dissertatif, telles sont les conditions requises pour « vivifier le type abstrait », telles sont les conditions requises pour « inventer » : « une époque retenue d'inventer malgré sa nature prête, » etc. La vie, dans l'art, est celle du rêve et de l'imaginaire. Le fond sur lequel elle jaillit est le pur, le vide d'un « milieu nul ». Et Mallarmé de conclure : « Seul l'instinctif jet survit, qui a dressé une belle musculature des fantômes. »⁵⁷³ Ces fantômes sont les personnages en tant que types. Leur musculature est leur charpente schématique, abstraite, qui les distingue des spectres quotidiens de *Toast funèbre*. Par un piquant renversement métaphorique, les fantômes, les types abstraits sont des êtres de chair authentiquement vivants. L'abstraction, comme manifestation essentielle de l'imaginaire, se vivifie elle-même parce qu'elle est, dans l'œuvre d'art, la condition du rythme qui anime les objets en leur imprimant le mouvement d'une gamme, qui suscite en l'âme elle-même la vibration apte à la purifier des concrétions déposées par la vie ordinaire.

« Rien n'est plus impersonnel que la musique, music is the most impersonal of things »⁵⁷⁴. Nulle part sans doute Yeats ne se montre à la fois aussi proche et aussi éloigné de Mallarmé. Aussi proche par l'idée que la musique, y compris celle que le poète rêve d'atteindre dans le Livre, est impersonnelle parce qu'elle est une puissance d'abstraction et qu'elle est rythme : « le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. »⁵⁷⁵ Aussi éloigné parce que le caractère impersonnel de la musique est pour Yeats la marque d'un divorce radical avec la vie, alors que Mallarmé non seulement ne voit nul scandale à conjoindre les deux adjectifs « impersonnel et vivant » ni à associer la musique avec les « équations » de l'imaginaire mais constitue en outre la musique comme « la génératrice de toute vitalité »⁵⁷⁶. Une fois de plus, la métaphore de la vie est en cause, qui, lorsqu'elle n'est pas éclairée, conduit à des problèmes inextricables.

Yeats, qui n'a cessé de clamer sa répulsion pour l'abstraction mathématique, ennemie de la vie, n'en fait pas moins sur le tard cet aveu surprenant : « There are moments when I am certain that art must once again accept those Greek proportions which carry into plastic art the Pythagorean numbers, those faces which are divine

573. *Le genre ou des modernes*, OC, pp. 319-320.

574. « Discoveries », *Essays and Introductions*, p. 268. Trad., p. 154.

575. « *Autobiographie* », OC p. 663.

576. *Richard Wagner : rêverie d'un poète français*, OC, p. 543.

because all there is empty and measured. »⁵⁷⁷ Les tendances qui pourraient l'éloigner de l'abstraction spatiale et musicale telle que la conçoit Mallarmé ne sont donc pas constamment actives et il se montre prêt ici à reconnaître la corrélation du vide et du divin. D'un côté il estime que « the poet must not seek for what is still and fixed, for that has no life for him; and if he did, his style would become cold and monotonous »⁵⁷⁸. Par ailleurs, il admire dans le théâtre japonais une esthétique qui tend vers la fixité de la marionnette et du masque « by stilling the movement of the features, en fi-geant la mobilité des traits », et il estime que la poésie dans les arts plastiques consiste précisément à rejeter « all that we sum up under the famous word of the realists, "vitality", tout ce que nous résumons sous le mot fameux des réalistes, "vitalité". »⁵⁷⁹ C'est découvrir la mobilité de l'immobile et le caractère figé des formes de la vie. Son goût pour la diction des vers accompagnée par une seule note jouée sur un psaltérion le conduit à réhabiliter paradoxalement l'uniformité comme un facteur de puissance évocatoire : « one may well find mere monotony at first where one soon learns to find a variety as incalculable as in the outline of faces or in the expression of eyes. » C'est l'incalculable, presque l'infini, sommeillant dans la « sonore, vaine et monotone ligne » du faune. Plus loin, il distingue « le rythme » intérieur qui manifeste « l'esprit » de la littérature et « la partie superficielle et accidentelle de la vie, the accidental surface of life »⁵⁸⁰, rejoignant ainsi Nietzsche et Mallarmé dans leur conception de la vie comme rythme ou vibration fondamentale de l'être.

Sur la question du rythme lui-même, le poète irlandais apparaît partagé. Ici, il le tient pour une structure strictement individuelle : dans une certaine littérature, « the substitution of phrases as nearly impersonal as algebra for words and rhythms varying from man to man, is but a part of the tyranny of impersonal things. »⁵⁸¹ Là,

577. « From *On the Boiler* : Other Matters » VI, *Explorations*, p. 451. Trad., p. 417 : « Il y a des moments où je suis certain que l'art doit accepter de nouveau ces proportions grecques qui sont la transcription des nombres de Pythagore dans l'art plastique, ces visages qui sont divins parce que tout en eux est nu [littéralement : vide] et soumis à la mesure. »

578. « Discoveries », *Essays and Introductions*, p. 287. Trad., p. 167 : « Le poète ne doit pas rechercher ce qui est immobile et figé, car pour lui, cela n'a pas de vie; et s'il le faisait, son style deviendrait froid et monotone ».

579. « Certain Noble Plays of Japan » III, *Essays and Introductions*, p. 226.

580. « Speaking to Psaltery », *Essays and Introductions*, p. 18. Trad., pp. 190-191. « On peut fort bien, au début, ne trouver que monotonie là où, en peu de temps, on apprend à découvrir une variété aussi innombrable que celle des formes du visage ou de l'expression des yeux. »

581. « Preface to the first edition of *The Well of the Saints* », *Essays and Introductions*, p. 301. Trad.,

au contraire, il place les rythmes universels au-dessus des rythmes singuliers : « we must from time to time substitute for the movements that the eye sees the nobler movements that the heart sees, the rhythmical movements that seem to flow up into the imagination from some deeper life than that of the individual soul. »⁵⁸² Flottements ou contradictions, ces revirements sont embarrassants car ils rendent la comparaison avec Mallarmé fort sujette à caution. Quoi qu'il en soit, Yeats conjoint à plusieurs reprises, comme deux éléments indissociables de la poésie, « rhythm and pattern, rythme et motif », forme rythmique et forme spatiale⁵⁸³. Il ne nous paraît donc pas excessivement risqué de conclure que le symbole, qu'il soit tiré du côté de la singularité et de l'individualité ou du côté de la généralité, c'est-à-dire du vide, se définit à la fois comme forme au sens strict et rythme. C'est pourquoi Mallarmé eût sans doute souscrit à cette formule de Yeats : « pattern and rhythm are the road to open symbolism, motif et rythme sont la voie vers le symbolisme ouvert »⁵⁸⁴. Il nous semble que le concept de schème tel que nous avons tenté de le préciser dans les chapitres précédents éclaire la notion d'ouverture suggérée ici par le poète irlandais. Dans la mesure où une forme schématique peut être prolongée vers d'autres qui lui sont analogues, où elle est ainsi prise dans un flux, dans un rythme, on peut dire que, bien que close sur elle-même, elle est aussi ouverte en tant que son schématisme autorise le libre jeu de l'imagination dans sa virtualité.

La vérité comme évidence esthétique

Parmi les questions que soulève le concept de figuration, tel qu'il est élaboré par Mallarmé dans sa méditation sur l'art et la liturgie, il en reste une qui est directement liée avec les considérations qui précèdent : celle de la vérité esthétique. Si la figure, le type, le symbole ne sont pas signes de rien, il est inévitable qu'entre la figure et ce qui est figuré existe une certaine adéquation, faute de quoi, loin de vaincre le hasard,

p. 229 : « le remplacement des mots et des rythmes qui caractérisent chacun par des expressions presque aussi impersonnelles que l'algèbre, n'est qu'une partie de la tyrannie qu'exercent sur nous les objets impersonnels. »

582. *Samhain* : 1903, *Explorations*, p. 109. Trad., p. 101 : « De temps en temps, nous devons substituer aux mouvements que voit l'œil les mouvements plus nobles que voit le cœur, ces mouvements du rythme qui semblent emplir l'imagination, comme un flot montant [d'une vie plus profonde que celle] de l'âme individuelle. » La traduction citée omet justement les six mots essentiels sur lesquels porte notre démonstration : nous les restituons entre crochets.

583. Cf., par exemple, « The Symbolism of Poetry » IV, *Essays and Introductions*, p. 160; *Per Amica Silentia Lunae*, « Anima Mundi » IX, *Mythologies*, p. 356.

584. « A Symbolic Artist and the Coming of Symbolic Art », *Uncollected Prose* 2, p. 133.

l'œuvre se cantonnerait dans le contingent et l'arbitraire. Il est d'ailleurs incontestable qu'il existe chez Mallarmé une théorie des correspondances, bien qu'à ce dernier terme le poète en préfère d'autres : rapports, accords, voire équations. On pourrait certes, dans la perspective ouverte par Derrida, répondre que cette correspondance n'est jamais que celle qui met en corrélation deux vides : celui de l'âme et celui de la feuille de papier ou du mime qui en est l'équivalent. « L'opération qui appartient plus au système de la vérité ne manifeste, ne produit, ne dévoile aucune présence; elle ne constitue pas davantage une conformité de ressemblance ou d'adéquation entre une présence et une représentation. » Elle « n'illustre rien. [...] Rien que l'idée qui n'est rien. »⁵⁸⁵ Cette analyse est solidement fondée dans les textes. Elle ne tient pas compte de tous les textes. Rappelons la formule de *Magie* citée plus haut : « ramener son âme à la virginité de la feuille de papier, n'y installe de blason ». Le poème, comme la liturgie, est certes une inauguration, une rupture avec l'ordinaire; en ce sens, il fait le vide, il fait table rase, il instaure une pureté radicale mais à partir de laquelle quelque chose doit surgir, neuf, que Mallarmé nomme « blason » ou « sceau ». Il reste à montrer que ces métaphores capitales s'inscrivent dans la théorie de l'abstraction, spatiale et rythmique, que nous avons tenté de dégager.

L'acteur, au théâtre, interpose entre l'idée et le spectateur un être en acte, il encombre la scène du simulacre de son personnage qui, existant, est ce qu'il est et n'est que ce qu'il est, rien au-delà, accompli, réellement présent, « total » dans sa singularité contraignante, sans virtualités ni prolongement. L'officiant, en reculant la présence mythique, ouvre au contraire sur une pure virtualité, comme les branches de l'éventail qui « recule l'horizon »⁵⁸⁶. Prenons bien garde toutefois que cette présence, même reculée, même peut-être indéfiniment reculée, reste une présence, fût-elle marquée par un seul « trait », parce que, sans cette présence, il n'y aurait plus de figuration. Là réside sans doute l'une des principales difficultés de l'esthétique mallarméenne : comment concevoir cette présence qui n'en est pas tout à fait une ? Comment comprendre ce geste pointé vers quelque chose qui n'est pas là et avec quoi il convient cependant de « se confondre » ? L'image de l'éventail et de son perpétuel va-et-vient suggère que l'essence du mouvement chez Mallarmé réside dans le fait d'être interrompu. Il s'esquisse mais c'est pour conduire à un arrêt et à un

585. J. Derrida, « La double séance », p. 257.

586. *Autre éventail* de Mademoiselle Mallarmé, v. 7-8, OC, p. 58.

retour de façon à maintenir « à des hauteurs normales l'explosion des regards »⁵⁸⁷. Toute avancée exige immédiatement un retrait. Le mouvement extérieur ne fait qu'esquisser le déploiement des virtualités, qui se poursuit toujours vers l'intériorité. Que l'on se souvienne, dans *Or*, de cette procession de zéros, par laquelle « un nombre se majore et recule, vers l'improbable ». Ce texte suggère certes que l'or des banquiers est comme eux pervers. Il n'en reste pas moins que Mallarmé trouve dans la dénonciation de cette perversité une occasion de laisser parler son imagination. Or, que nous apprend le milliard pervers ? Que toute tentative de progresser dans l'indéfini se retourne inéluctablement en une régression vers l'origine dont l'aboutissement « équivaut spirituellement à rien, presque. »⁵⁸⁸ Le « presque » est essentiel : il rappelle que le rien, chez Mallarmé n'est pas tout à fait un rien, c'est un « rien, sauf que », pour reprendre l'expression d'*Un spectacle interrompu*.

Ce « sauf que », Derrida l'oublie lorsqu'il évoque la formule d'« Un coup de dés... » : « rien n'aura eu lieu que le lieu », car aussitôt le texte poursuit : « excepté, à l'altitude peut-être »... Ce qui se trouve ainsi figuré est le mouvement même de la figuration, dans lequel l'âme, cherchant à apercevoir d'elle-même une image dans les lointains, serait inexorablement ramenée à son propre néant si le schématisme liturgique ou poétique ne lui offrait une figure inespérée, pure dentelle de présence et d'absence, avec laquelle, en un moment de fulgurante évidence, elle puisse condescendre à se confondre, en laquelle elle puisse daigner se reconnaître et se donner, fût-ce le temps d'un sein nu entre deux chemises, la joie d'une consistance autrement impossible. Le héros doit être incarné par un personnage qui soit intermédiaire entre l'acteur et l'officiant, de façon à n'être ni trop présent ni trop absent. Est en question ici la possibilité même de la figuration : si l'imagination doit pouvoir jouer librement sans se fixer sur des traits déterminés, il n'en reste pas moins qu'elle ne peut éviter de s'appuyer sur un mouvement qui esquisse une figure, à laquelle le regard s'arrête même s'il lui appartient de la prolonger dans l'infinie virtualité. Le passage de *Solennité* que nous avons souvent invoqué ne laisse subsister aucun doute : « juste dans ce qu'il faut apercevoir pour n'être pas gêné de leur présence, un trait ». Non seulement ce trait n'est pas rien mais en outre il fait preuve, ainsi qu'en témoignent un nombre non négligeable de textes laissant entendre que si l'idée est une forme neuve, elle advient à partir du fonds de l'âme qu'elle figure authentiquement.

587. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 499.

588. *Or*, OC, p. 398.

L'expérience esthétique et liturgique est décrite par Mallarmé comme l'illumination de « telle divination longtemps voilée, lucide tout à coup et en rapport avec une joie à instaurer. »⁵⁸⁹ Ce qui surgit ici avec la soudaineté de l'éclair est la conscience instantanée d'une adéquation miraculeuse entre ce qui est en train de se produire ou de se proférer et ce qui sommeillait jusqu'alors au secret de l'âme. Ainsi la danseuse est-elle une « inconsciente révélatrice » à qui le spectateur doit confier son « *poétique instinct* », de sorte qu'elle lui offre « la mise en évidence et sous le vrai jour des mille imaginations latentes ». Plus loin, Mallarmé dit de la danse qu'« un sacre s'y effectue en tant que la preuve de nos trésors »⁵⁹⁰. Les marques d'une théorie de la vérité esthétique liée aux motifs du virtuel ou du latent sont ici éclatantes. On les retrouve ailleurs : « Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer. »⁵⁹¹ Le poète a pour fonction de manifester au dehors « une authenticité de son intime munificence » et « tous les livres » constituent « un immense concours pour le texte véridique », le Livre ou « bible » — Mallarmé n'ignore pas l'étymologie. Une telle déclaration interdit de considérer comme une évidence l'intransitivité du langage poétique chez Mallarmé. Ce dernier n'a jamais dit que la poésie n'avait pas à « exprimer les objets ». Il a expressément affirmé le contraire, allant jusqu'à regretter que le cratylisme ne soit qu'une illusion démentie par la réalité du langage. Ce qu'il récuse, c'est une doctrine de la vérité comme bijection ou homothétie, « frappe unique, [...] matériellement »⁵⁹². Le vers, lui est une frappe synthétique, rêveusement, rythmiquement, virtuellement. Cela ne signifie en aucun cas qu'il ne révèle pas une vérité ou, selon la formule d'*Un spectacle interrompu* déjà citée : « un aspect nécessaire, évident, simple, qui serve de type ».

La preuve ou le sceau comme coïncidence de deux transparences

On se trouve ainsi ramené au type de *Solennité* et au sceau, à ce « suprême moule n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe » mais n'en ayant pas moins pour fonction d'« aviver un sceau », c'est-à-dire de créer une synthèse inédite, une synthèse chimérique. Le vers n'est ni transitif ni intransitif, il ne renvoie ni purement

589. *De même*, OC, p. 395.

590. *Ballets, Crayonné au théâtre*, OC, resp. pp. 307, 296.

591. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 648.

592. *Planches et Feuilles, Crise de vers*; OC, resp. pp. 330, 367, 364.

et simplement à des objets ni à rien mais à des objets dématérialisés, déréalisés, schématisés, ouverts sur d'autres, supports d'opérations. L'idée est schème et sceau, *sigillum* en latin, dont le sens premier est : *figurine, statuette*. Nous avons relevé plus haut l'allusion à la « statuaire [...] de Descartes » dans *Le genre ou des modernes*. Ailleurs, Mallarmé évoque « la caresse statuaire créatrice à l'idée ». C'est la définition même de la littérature, qui, comme le décor simplifié, doit rester essentiellement « convention », c'est-à-dire abstraction : « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il; autre (une convention fut, aux époques classiques, cela) que l'affinement, vers leur expression burinée, des notions, en tout domaine. »⁵⁹³ Le concept de schème permet de concilier la netteté de la notion pure, telle que Mallarmé semble ici la présupposer, avec la virtualité de l'imaginaire : en tant que méthode en vue d'une opération, un schème est parfaitement déterminé mais il n'a d'existence qu'intellectuelle et virtuelle; il n'est pas une forme actuelle mais « l'axe générateur », selon l'expression de Ravaisson, d'une forme qui reste à accomplir. On a vu plus haut que *ρυθμος* et *σχημα* étaient anciennement des quasi synonymes. Il ne manque plus que de s'intéresser à l'étymologie de « type » pour nouer les fils de la figure, du schème, du rythme, du type et du sceau. Le premier sens de *τυπος*, selon Bailly, est *empreinte*, notamment celle d'un sceau. Le sémantisme du mot est très riche puisque *τυπος* peut également signifier : *sculpture, ombre, silhouette, forme, figure, esquisse*. L'expression *τυπω λεγειν* signifie *dire sommairement*. Quant au verbe *τυπω*, il signifie *sceller, figurer, façonner*. Le type synthétise admirablement tous les motifs de la figuration à la fois comme abstraction et façonnage.

On peut à présent revenir sur les métaphores du *Mystère dans les lettres* : récurrence du blanc pour « authentifier le silence », « preuves nuptiales de l'Idée », « motif » que « l'air ou le chant sous le texte [...] applique [...] en fleuron et cul-de-lampe invisibles » sont autant de versions du sceau, dont la fonction est d'authentification des trésors latents⁵⁹⁴.

L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échantent une réciprocité de preuves.

Ainsi le Mystère.

593. *Confrontation, La Musique et les Lettres*, OC, resp. pp. 412, 645.

594. OC, p. 387. Cf. *Hamlet*, OC, p. 302 : « comme authentiquée du sceau d'une époque suprême et neutre, [...] une ressemblance immortelle. »

La Cité, qui donna, pour l'expérience sacrée un théâtre, imprime à la terre le sceau universel.⁵⁹⁵

L'échange des preuves s'effectue par la superposition de deux transparences : celle de l'écriture poétique, qui, du fait de son caractère allusif ou suggestif, tend vers le silence, et celle de l'âme, ingénue, presque vierge, dont les états prennent forme au fur et à mesure de la lecture. L'âme toutefois, pas plus que la page, ne peut être entièrement vide car il n'y aurait plus alors de figuration. Le verbe poétique se fait aussi ténu que possible afin que le lecteur vienne y marquer son empreinte. Inversement, le lecteur ne peut façonner, par l'imagination, le contenu qui s'offre à lui qu'à condition d'être habité par des formes schématiques, délicatesses ou dentelles, filigranes venant coïncider avec ceux du poème. La condition de possibilité d'une telle surimpression est que le livre soit la « monographie d'un type », tende suffisamment vers l'universalité pour que les formes simples de l'âme puisse venir s'y inscrire. On retrouve le schème et l'on découvre en même temps la raison de la double métaphore du « fleuron » et du « cul-de-lampe », deux motifs ornementaux stylisés comme le geste liturgique : la preuve ou le sceau est la cristallisation éphémère d'un double mouvement réciproque par lequel la figure s'imprime dans l'âme en même temps que l'âme vient habiter la figure.

« Un rite s'extériorisera-t-il de la pratique quotidienne, comme pompes et sceau »⁵⁹⁶. L'opération esthétique ou liturgique est la production d'une évidence qui surgit d'une confrontation. Le sceau est l'emblème d'une personne, de sorte que la figuration pourrait ne pas exclure une certaine part de *mimésis*. Sa fonction est d'authentifier un acte, c'est-à-dire d'indiquer que l'individu dont le sceau est la marque est bien à l'origine de cet acte. Le rituel liturgique ou esthétique, comme figuration de « la Divinité, qui jamais n'est que Soi », a pour visée de produire une forme dessinant en creux ce qui, au fond, n'a pas de forme susceptible d'être appréhendée par la perception ou le concept, de suggérer par le visible l'invisible en l'homme, de sorte qu'il se reconnaisse en cette figuration extérieure de lui-même dans une évidence esthétique qui échappe à toute analyse rationnelle. En ce sens, la liturgie ne saurait être confondue avec une quelconque espèce de reportage car ce qui est figuré dans le rite ne peut en aucun cas être la copie conforme de l'intériorité humaine, qui échappe à toute détermination au point de confiner au rien. L'image du sceau comme figure stylisée indique qu'il y a dans l'âme quelque chose, relevant du

595. Richard Wagner : *rêverie d'un poète français*, OC, p. 545.

596. *Catholicisme*, OC, p. 392.

silence et du mystère, à figurer et que ce quelque chose s'apparente à un ensemble d'opérations ou de schèmes susceptibles de produire dans le rite ou dans l'œuvre les motifs qui en conservent la trace.

La fin du *Mystère dans les lettres* associe la métaphore du sceau comme moyen d'authentification à celle du mariage. Mallarmé suggère que l'art et la liturgie mettent en œuvre des rites nuptiaux, que la notion d'hymen caractérise peut-être de la façon la plus essentielle leur opération fondamentale. Il s'agit de marier le visible et l'invisible, le fixe et le mouvant, la réalité et le rêve, le précis et le vague, la forme et le rythme, l'être et le non-être dans une figure sans modèle au sens propre du terme car elle n'est pas une copie et produit en partie ce qu'elle figure au moins en le manifestant comme « sceau » sous les espèces d'une synthèse inédite. Ce vers quoi elle pointe ne peut être désigné que par des métaphores que le commentaire ne réduira jamais. Nous avons emprunté à Kant⁵⁹⁷, chez qui elle désigne l'Idée, l'expression métaphorique « *focus imaginarius* », qui constitue le titre de ce chapitre. Il se pourrait en effet que l'âme ou Idée, on a vu que Mallarmé confondait volontiers ces deux entités, soit pour lui un foyer imaginaire, un foyer de fiction d'où partent et où se rejoignent les rayons de la figuration, ainsi qu'en quelque point virtuel situé derrière un miroir, point dont on ne peut pas dire qu'il n'existe pas mais qu'il est en même temps difficile de subsumer sous la catégorie de réalité, du moins en son sens courant.

La forme de la méditation mallarméenne est celle du « poème critique » : il serait insensé de prétendre la faire entrer sans reste dans un cadre systématique que le poète a écarté, délibérément ou plutôt peut-être par nécessité, parce que l'esthétique générale dont il aurait pu rêver se profile à un horizon aussi lointain que celui du Livre. Dans le labyrinthe de la figuration, notre fil d'Ariane a été le schème. Il est l'instrument de l'hymen dans la mesure où son statut est intermédiaire entre le concret et l'abstrait, le singulier et l'universel, le sensible et l'intellectuel, le silence et le verbe, le pur et le tracé. En tant que mouvement d'une opération à effectuer, le schème reste en retrait. Il ne se manifeste qu'en produisant des figures concrètes qui en sont la trace. Il est peut-être essentiel à cet égard, ainsi qu'on le verra plus nettement au chapitre suivant, que l'idée mallarméenne soit figurée sous les espèces de la sirène ou de la chimère, de ces animaux hybrides dont Yeats savait qu'ils sont les gardiens des seuils⁵⁹⁸, des lieux de passage ou, comme les fenêtres, de fiction. En

597. *Critique de la raison pure*, trad., p. 554.

598. *The Old Town, The Celtic Twilight, Mythologies*, p. 81.

apparence, la figure est fixe, en réalité elle est fixée : c'est moins un objet que le produit d'une opération de pensée ou d'imagination par laquelle deux êtres, deux situations ou deux états qu'il est difficile de penser ensemble se trouvent conjoints. Secrètement animée par un schème, l'idée figurée comme chimère ou sirène ne demande qu'à être ranimée et à ce que renaisse pour le lecteur l'opération qui lui a donné naissance : elle invite à célébrer les noces virginales qui se trouvent au centre de toute figuration.

Plusieurs des textes cités plus haut laissent supposer que la musique est vie pour Mallarmé dans la mesure où elle est essentiellement mouvement, où elle est, en certains de ses aspects du moins, de nature vibratoire, c'est-à-dire mouvement presque imperceptible, presque immobile, mouvement retenu. Il faut penser la figure comme musicale lorsqu'elle est animée d'une telle vibration. De même faut-il penser le sceau, éminemment volatil, filigrane, dessin déjà très dématérialisé, comme disposé à tendre vers la transparence de la « ligne » mélodique en quoi le faune transpose la suavité de ses souvenirs. Qu'atteindre à cette qualité particulière d'oscillation ce soit bien là le but que Mallarmé assigne à la poésie, ce passage concernant un recueil de Coppée, *Intimités*, semble en témoigner : « la mélodie en est une ligne fine, comme tracée à l'encre de chine, et dont l'apparente fixité n'a tant de charme que parce qu'elle est faite d'une vibration extrême. »⁵⁹⁹ La figure du peintre chinois auquel Mallarmé s'assimile dans « Las de l'amer repos... » invite à interpréter la mention de « l'encre de chine » comme une allusion au mode d'abstraction schématisante et dématérialisante de l'esthétique orientale prise comme modèle d'une poétique de la suggestion. Le compliment, étant donné son destinataire, peut sembler étrange, voir déplacé. Il nous paraît cependant confirmer la pertinence et l'étroitesse des liens théoriques que nous avons cru devoir dégager entre les notions d'abstraction, de forme, de schème et de rythme, même si celles-ci, procédant d'une conceptualisation et d'une systématisation de esthétique mallarméenne qui n'épuisent évidemment pas la richesse allusive des métaphores, ne sont le plus souvent qu'implicites dans les *Divagations*.

599. Lettre à François Coppée du 20 avril 1868, *Correspondance*, p. 381.

CHAPITRE X

« MYSTERE, AUTRE QUE REPRESENTATIF »

Le conflit de l'ombre et de la lumière

Les développements précédents sur la littérature comme démarche intellectuelle, sur la vérité, l'évidence et la preuve esthétiques soulèvent une nouvelle difficulté : si la fonction de la poésie est de faire toute la lumière sur ce qu'elle figure, qu'en est-il du mystère poétique, motif fondamental de l'esthétique mallarméenne, au point que le poète lui dédie un texte entier, *Le mystère dans les lettres* et qu'il désigne le drame idéal dont il rêve par l'expression « mystère, autre que représentatif »⁶⁰⁰ ? Dans cette expression, le mot « mystère » doit être entendu en tous ses sens, y compris notamment le liturgique et le théâtral, comme au début du second paragraphe de *De même* : « Toujours que, dans le lieu, se donne un mystère ». Cette dernière expression est ambiguë : elle signifie à la fois que le mystère est joué et que le mystère se livre à l'appréhension de l'assemblée. Tel serait le privilège de la liturgie qu'elle ouvrirait un accès à ce qui sans elle se maintiendrait dans un retrait inviolable. Le rite est aussi en cela le modèle du poème :

Il semble que [...], au moment exact où la musique paraît s'adapter mieux qu'aucun rite à ce que de latent contient et d'à jamais abscons la présence d'une foule, ait été montré que rien [...] n'existe que ne puisse avec une magnificence égale et de plus notre conscience, cette clarté, rendre la vieille et sainte élocution.⁶⁰¹

Ce passage capital contient deux idées qui vont nous servir de fil directeur dans ce qui suit : la musique en tant que modalité particulière de la liturgie ou du rite, a directement partie liée avec le mystère, au point qu'on peut la considérer, du moins au premier abord, comme un moyen privilégié de figuration du mystère; en second lieu, la poésie non seulement égale la musique dans sa capacité de figuration du mystère mais la dépasse même parce qu'elle met en jeu « notre conscience, cette

600. *Catholicisme*, OC, p. 393.

601. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 507.

clarté ». Il semblerait donc qu'il y ait deux voies d'approche du mystère, l'une dans l'obscurité, l'autre dans la lumière et que la seconde soit supérieure à la première.

Aussi nombre de critiques voient-ils dans l'œuvre poétique et théorique de Mallarmé l'équivalent d'une entreprise d'éclairage public. Ainsi J.-P. Richard estime-t-il que la « fonction » du poète est « de conscience », qu'il cherche « à promouvoir hors de lui la lumière d'une vérité universelle », que « le chef-d'œuvre provoquera [...] la prise de conscience réflexive de toute une collectivité par elle-même »⁶⁰². Ces expressions restent imprudentes tant que l'on n'a pas examiné de près la nature de cette « conscience », celle de cette « vérité universelle » que la poésie est censée dispenser. De même, lorsque B. Marchal décèle systématiquement derrière les fantasmagories sanglantes du couchant, telles qu'elles sont évoquées par Mallarmé, un crépuscule des dieux et qu'il les déchiffre comme une allégorie de l'agonie du divin, lorsqu'il lit *La Gloire* comme une tentative pour atteindre à la conscience tragique du néant constitutif de l'être et *Conflit* comme la dénonciation d'une société fondée sur une aliénation de l'homme et des fictions indésirables, peut-être met-il exagérément l'accent sur les intentions critiques de Mallarmé⁶⁰³. La position du poète est plus complexe qu'il n'y paraît et il convient à cet égard de ne pas interpréter trop rapidement les métaphores de la clarté ou de l'illumination dans le sens d'une volonté de démystification car la nécessité du mystère, sinon même du mythe, au sens qui a été dégagé dans les chapitres précédents, est l'un des fondements de l'esthétique mallarméenne. L'éclat qu'irradie l'œuvre d'art n'est pas toujours ni nécessairement celui de la conscience, de la raison ou du savoir et il ne se sépare jamais d'une certaine part d'obscurité ou de nuit.

Les textes ne laissent pas le moindre doute à ce sujet et ce serait risquer de s'en tenir à une vision unilatérale que de ne pas en tenir compte. Le poète distingue sa méthode de celle de ses prédécesseurs par la place qu'y tient le mystère : « les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère ». À l'inverse, le poète symboliste maintient l'objet dans l'ombre et se contente de l'indiquer par l'une de ses qualités ou par ses effets. Un peu plus loin, Mallarmé déclare : « Il doit y avoir toujours énigme en poésie ». Il oppose la

602. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 267.

603. Cf. *La religion de Mallarmé*, notamment la quatrième partie. L'esprit de ces analyses se résume, p. 361, en une phrase concernant le dévoilement à l'œuvre dans la représentation du drame solaire : « la révélation de ce secret dans la radiancé du couchant dissipe définitivement la chimère immémoriale des mythes ». Comme celle de J.-P. Richard, cette position nous paraît unilatérale et susceptible par là d'exposer à des malentendus.

poétique « présentant les objets directement » à celle qui préfère l'« allusion » parce que « *suggérer*, voilà le rêve » pour conférer au poème son « mystère » et assurer aux lecteurs « cette joie délicieuse de croire qu'ils créent ». Le poème est ainsi le lieu d'une double opération : partir d'un « état d'âme » et le désigner non pas en tentant de le décrire, c'est-à-dire de le représenter, mais en lui donnant figure dans un objet « ou, inversement, » explorer l'objet pour en extraire les modalités de figuration d'un état d'âme⁶⁰⁴. Un directeur de revue somme Mallarmé de définir la poésie. « La Poésie, répond-il, est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle »⁶⁰⁵. Le but de l'art, dira-t-on, est justement de réduire ce mystère constitutif de l'être mais une telle démarche serait vaine car ce que l'art vise n'est pas réductible et la vérité ou l'évidence souvent invoquées par Mallarmé sont d'ordre esthétique, elles relèvent de la figuration et échappent par conséquent à toute forme de preuve autre que celle, fuyante, que peuvent offrir le rite ou l'œuvre dans la fulguration de leur sceau momentané.

Les limites de la lucidité

« Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. »⁶⁰⁶ Ce passage qui résume à lui seul toute la poétique de la suggestion offre deux repères essentiels. En premier lieu, le mystère n'est pas seulement constitutif de ce qui est à figurer mais résulte aussi d'une intervention active du créateur, qui projette une « ombre exprès ». On rencontre à la fin de *Catholicisme* une expression qui va dans le même sens : « le nuage autour exprès ». Ailleurs, Mallarmé dit des « calculs » présidant à l'œuvre : « eux-mêmes se font, mystérieux exprès »⁶⁰⁷. On touche ici à la question de la mystification. Si le poète, comme l'indique Racine dans la préface de *Bérénice*, égale le Créateur en ce qu'il produit quelque chose à partir de rien, il trompe son lecteur mais si dans ce rien réside du mystère, alors c'est le démystificateur qui devient l'illusionniste dans la mesure où il voudrait faire passer pour parfaitement clair ce qui

604. Réponse à l'enquête de J. Huret *Sur l'évolution littéraire*, OC, p. 869.

605. Lettre à Léo d'Orfer du 27 juin 1884, *Correspondance*, p. 572.

606. *Magie*, OC, p. 400.

607. OC, p. 395, *Sur Poe*, OC, p. 872.

reste essentiellement obscur. Cette illusion est propre à l'esthétique du simulacre, abhorrée par Mallarmé : copier la réalité revient à la représenter comme évidente, allant de soi; la suggérer en la reculant, en la soustrayant permet au contraire de figurer le retrait dans lequel elle se tient. Le mystère n'est pas immédiatement sensible. Ordinairement, il échappe. C'est pourquoi un artifice est nécessaire, liturgique ou esthétique, pour le faire pressentir.

Le passage de *Magie*, en second lieu, assimile « silence », « vraisemblable » et « illusion ». La poésie figure le mystère dans la mesure où elle est silencieuse, où elle se tient au plus près du rien qui est tout, de ce « significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers », évoqué par la réponse à l'enquête sur Poe, dans une de ces formulations presque oxymoriques qui résument le paradoxe d'une esthétique fascinée par le vide. Le « vraisemblable » n'est pas ce que serait le vrai comme adéquation à l'être mais plutôt l'incarnation miraculeuse d'une attente résidant dans le « regard », la manifestation éphémère d'une chimère ou d'une fiction, de quelque chose qui n'est pas mais à quoi la coïncidence du rêve et de la figure où il s'introduit confère momentanément un semblant d'existence. Aussi ne semble-t-il pas que la critique des illusions ait constitué une préoccupation majeure de Mallarmé. S'il est chez lui une telle critique elle ne se déclare jamais explicitement comme telle et elle n'est en tout cas pas plus universelle que chez Nietzsche. Le philosophe dénonce les illusions qu'il juge délétères mais en reconnaît aussi de vitales et l'on pourrait, sans en changer un iota, appliquer à Mallarmé cette remarque de Henri Birault, pour qui « la *démystification de l'idée même de démystification* » relève aussi de l'exigence critique : « Les philosophes croient, et le public presque toujours croit que les choses démystifiées sont les choses enfin parvenues à maturité. Nietzsche prend le contre-pied de cette évidence. Il y a des démystifications mortelles et il y a des mystifications vivifiantes. »⁶⁰⁸ C'est pourquoi Mallarmé, réinventant l'argument ontologique comme il l'avait déjà fait à l'intention de Cazalis pour glorifier les inventions sublimes de Dieu et de l'âme, a pu écrire en pleine maturité ces lignes sur l'aspiration à l'être de la chimère qui n'est pas : « mon admiration tout entière va droit au grand Mage inconsolable et obstiné chercheur d'un mystère qu'il sait ne pas exister, et qu'il poursuivra, à jamais pour cela, du deuil de son lucide désespoir, car *c'eût été la Vérité !* »⁶⁰⁹. La lucidité invoquée ici est

608. Heidegger et *l'expérience de la pensée*, Gallimard (« Bibliothèque de philosophie »), 1978, p. 611.

609. Lettre à Odilon Redon du 2 février 1885, *Correspondance*, p. 575.

éminemment paradoxale puisque celui qui l'a conquise ne pense et n'agit pas autrement que s'il était resté dans l'ignorance de ce qui l'illumine. Bien plus, cette lucidité donne l'énergie du désespoir. Plus le mystère ou la fiction sont silencieux, reculés, en retrait, inexistants, plus ils méritent d'être héroïquement affirmés, de sorte que l'artiste touché par cette lucidité en annule les conséquences et en retourne les conclusions : la lumière aveuglante qui l'habite nourrit une quête sans terme de la nuit obscure. L'esthétique de Mallarmé pourrait bien demeurer incompréhensible si l'on se refusait à prendre en compte une telle hypothèse et l'exigence d'ombre qu'elle entraîne. Cette exigence se manifeste notamment dans le début de *Catholicisme*, qui soulève la question de l'inconscient.

Des « injonctions de salut » qui habitent l'homme, « les plus directes peut-être [...], les plus élémentaires » sont celles qui ont « visité l'inconscience ». Sans doute faut-il entendre que les pratiques religieuses procèdent d'une propension au dépassement de soi-même ou d'une aspiration à un état plus accompli de l'existence qui sont d'autant plus puissantes qu'elles restent cachées. Un peu plus loin, Mallarmé remarque en effet qu'au seuil de l'époque moderne, « tout, par souci que la projection de sainteté ne suffît pas et manquât court, se ramassa au noir de nous pour filer véritablement si c'est possible, en joie, quelque chose comme durant les siècles des siècles, oh ! que ce soit. »⁶¹⁰ De façon plus radicale encore, le poète semble indiquer que tout culte suppose inévitablement une certaine méconnaissance de ce qui est en train de se produire. C'est ce que suggère l'image du lustre comme métaphore de la « lucidité », au début de *Plaisir sacré* : « Jamais ne tomberait l'archet souverain battant la première mesure, s'il fallait qu'à cet instant spécial de l'année, le lustre, dans la salle, représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient faire. »⁶¹¹ On serait en droit de penser que cette réflexion ne concerne que la musique si ce même motif ne réapparaissait lorsque Mallarmé remarque que les prières adressées par l'homme à un dieu qui n'est que sa propre intériorité hypostasiée sont accompagnées d'une « ignorance du secret précieuse pour en mesurer l'arc »⁶¹². Y aurait-il le moindre sens à ce que l'homme se vouât un culte à lui-même, le sachant ? En revanche, bénie est l'inconscience si, grâce à elle, l'homme en vient à honorer ce qu'il y a de plus élevé en lui, ce qu'il

610. *Catholicisme*, OC, pp. 391 et 392.

611. *Plaisir sacré*, OC, p. 388.

612. *Catholicisme*, OC, p. 391.

n'est peut-être pas encore mais vers quoi il tend, en lui donnant figure visible dans le rituel liturgique ou esthétique.

Sans mystère, donc sans la part d'inconscience nécessaire pour que le mystère subsiste, on retombe inévitablement dans le « numéraire facile et représentatif ». Toute liturgie suppose un mythe, est la mise en œuvre d'un mythe, dans la mesure même où ce mythe donne figure visible à ce qu'il y a en l'homme de plus inassignable. La lucidité est inévitable dans la mesure où la fonction de toute forme de figuration est de tirer les prestiges de leur invisibilité mais l'éclairage total n'est pas souhaitable, plus : il n'est pas possible et ce qui vaut pour la liturgie vaut tout autant dans le domaine de l'esthétique car les « prestiges » de l'art ne peuvent remplir leur fonction que s'ils ne sont pas reconnus comme tels ou du moins s'ils ne sont pas complètement réduits par une analyse rationnelle qui interdirait le libre jeu de l'imagination.

La solennité dispose l'âme au mystère

Le passage le plus déterminant à cet égard se trouve encore dans *Plaisir sacré*. « Non que refléter sur le visage une suavité innée ne suffise : à l'intérieur s'empreint un peu du sentiment même incompris à quoi l'on accorde ses traits. Maintien honorable, c'est prendre part, selon le prétexte convenu, à la figuration du divin. »⁶¹³ Avec la nuance de malice qui caractérise tout le texte, Mallarmé suggère que la jouissance esthétique elle-même ne relève pas d'une sensation objectivement assignable. L'effet de l'œuvre d'art n'a pas besoin, pour s'exercer, d'être pleinement mesuré par celui sur lequel il s'exerce puisqu'un « sentiment même incompris » suffit. Cette expression est pour le moins étrange : par définition, ou bien un sentiment est ressenti ou bien il n'a aucune existence. Même si l'on admet, avec la psychanalyse, l'éventualité de sentiments inconscients, une telle notion ne saurait s'appliquer ici car supposer que le concert ne procure aux auditeurs que des sentiments inconscients reviendrait à prétendre qu'il les laisse indifférents. Avec un goût certain pour l'excès et la provocation, Mallarmé dit tout autre chose car « incompris » n'est pas un strict équivalent d'inconscient. Ce qui détermine en l'occurrence le sentiment esthétique, le « plaisir sacré », ce n'est pas l'audition de la musique, à laquelle le public peut fort bien ne rien entendre, c'est l'attitude extérieure prise par une assistance qui exprime à travers la contenance adoptée l'importance, la gravité, la dignité de l'événement. Peu importe que la musique plaise

613. *Plaisir sacré*, OC, p. 389.

ou non aux auditeurs, qu'elle leur occasionne ou non cette satisfaction intérieure que traduisent les traits de leur visage, seul compte en définitive l'état ou plutôt la figure d'âme suscités par une certaine disposition ou configuration corporelle. En d'autres termes, Mallarmé ne se soucie nullement de vérité intérieure. L'intériorité semble devoir rester pour lui de l'ordre de l'indéfinissable, de l'indicible, du mystère. Poussée à la limite, cette thèse signifierait que l'œuvre d'art vaut moins comme contenu que comme simple occasion, comme pure solennité à la limite sans objet, sans action, sans contenu.

C'est sans doute en ce sens qu'il convient de comprendre cette remarque scandaleuse à propos d'un jugement de Théophile Gautier sur le vaudeville :

comme il ne lui appartenait point [...] d'annuler chez soi des prérogatives de voyant, ce fut encore, ironique, la sentence : « *Il ne devrait y avoir qu'un vaudeville — on ferait quelques changements de temps en temps.* » Remplacez Vaudeville par Mystère, soit une tétralogie multiple elle-même se déployant parallèlement à un cycle d'ans recommencé et tenez que le texte en soit incorruptible comme la loi : voilà presque !⁶¹⁴

Si Mallarmé peut rêver de revêtir le prototype de l'œuvre d'art des caractères du texte de loi, c'est précisément que le fond importe moins que la forme ou, plus exactement, que la forme crée le fond, que la solennité avec laquelle la loi est habituellement traitée, suffit à entraîner un respect inconditionnel, quoi qu'elle commande. Le fond est indifférent parce qu'il n'est que « prétexte convenu ». L'œuvre d'art avec ses particularités, son individualité, son originalité ne sera jamais qu'un prétexte, qu'une occasion parce que, comme la liturgie, elle constitue la figuration de schèmes où les hommes reconnaissent ce qu'ils ont en eux de plus intime et de plus authentique. Mallarmé pousse ici la thèse jusqu'au point le plus extrême du concevable ou de l'acceptable mais toute sa méditation sur le répertoire restreint des rythmes essentiels, le silence et l'abstraction tend vers cette limite.

Dans sa perspective encore marquée par la pensée de Schopenhauer, le jeune Nietzsche suggère quelque chose d'analogue. « L'art grec, écrit-il, nous a appris qu'il n'y a pas de surface vraiment belle sans une terrifiante profondeur. »⁶¹⁵ Il convient de ne pas surestimer le caractère apparemment empreint de métaphysique d'une telle remarque. Comme celle de Mallarmé, l'esthétique du philosophe allemand repose sur l'intuition que l'homme accède au sens dans l'art par le biais d'une opération de figuration qui donne un visage à l'inexprimable, sans qu'il y ait à supposer que cette

614. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 313.

615. *La naissance de la tragédie*, fragments posthumes, 11 [1], trad., p. 244.

dimension secrète renvoie à une quelconque transcendance. En tant que spectateur des tragédies d'Eschyle, imagine Nietzsche, Euripide

aperçut, dans chaque trait, dans chaque ligne [*in jedem Zug und in jeder Linie*], quelque chose de disproportionné — une certaine précision qui peut faire illusion [*eine gewisse täuschende Bestimmtheit*], mais sur le fond d'une profondeur énigmatique et infinie [*eine räthselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes*]. La figure la plus nette [*klarste*] traînait toujours derrière elle comme une chevelure de comète qui paraissait faire signe vers l'incertain, l'indiscernable [*der in's Un-gewisse, Unaufhellbare zu deuten schien*].⁶¹⁶

Ce passage remarquable suggère qu'une esthétique de l'abstraction est une esthétique du mystère. La figure peut être aussi claire et distincte que l'idée cartésienne, elle n'en indique pas moins du fait de son schématisme, de son abstraction même qui la réduit à des traits, à des lignes, une obscurité, une virtualité insondables qui échappent à tout discernement, à toute critique, parce qu'elle ressortissent essentiellement à l'*Unaufhellbare*, à ce qu'il est impossible de manifester tel qu'en lui-même en pleine lumière, de dévoiler, d'éclaircir, d'élucider. Certes les prestiges, les fastes de la liturgie sont lumineux; certes le geste rituel, comme une arabesque ou un fleuron, est d'une parfaite précision. Pourtant, à l'inverse du dogme et de la théologie, il ne définit nullement mais se contente de circonscrire, comme la baguette du chef d'orchestre « détaille et contient la chimère », un domaine du « vraisemblable »; il se contente de suggérer. C'est pourquoi la figuration liturgique est le modèle de la figuration indirecte. La pure lumière du Soi ne se donne pas, elle se réfracte et se diffracte, elle « scintille », comme celle des étoiles : c'est le mot même de Mallarmé dans le passage de *Magie* précité.

Le divorce du dedans et du dehors : *Le pitre châtié*

C'est pourquoi, si la visée ultime de l'œuvre d'art est bien de manifester cette lumière dans toute sa splendeur, un tel accomplissement ne peut être atteint pour Mallarmé que comme une limite. Dans sa lettre à Verlaine de 1885, il n'en écarte pas complètement l'éventualité mais le recule vers un horizon si lointain qu'il en devient comme inaccessible : « je réussirai peut-être; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble [...] mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. »⁶¹⁷ On retrouve ici l'image de la scintillation, appliquée à l'« authenticité

616. *La naissance de la tragédie*, § 11, trad., p. 77. Texte original, pp. 80-81.

617. « *Autobiographie* », OC, p. 663.

glorieuse » du Livre, qui est aussi celle même du Soi et dont il s'agit d'apporter la preuve non pas comme un dévoilement mais plutôt comme une révélation, comme une *re-vélation*, un revoilement, selon la lecture d'Éliphas Lévi, qui prend l'étymologie *re-uelare* au pied de la lettre⁶¹⁸. Cette difficulté extrême à faire paraître au dehors ce qui se dissimule au plus secret de l'intimité est évoquée à propos de Berthe Morisot habitée par « un souhait, de concordance, qu'elle-même choya, d'être aperçue par autrui comme elle se pressentit »⁶¹⁹.

C'est cette préoccupation qui se trouve au centre du *Pitre châtié*. Le je-pitre-histrion qui s'exprime dans le poème tente en effet de se délivrer de l'impossibilité radicale d'être authentiquement lui-même, de manifester au-dehors dans sa vérité l'intimité de son être profond.

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
Autre que l'histrion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.

De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
À bonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet ! c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

Hilare or de cymbale à des poings irrité,
Tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre,

618. Cf. D. Samain, « Les devises de la stèle », p. 124, note 26 et « Clavicules pour une quadrature », qui cite cette remarque p. 80 : « L'apocalypse de Saint Jean est un voile nouveau ». On sait qu'*apocalypse* signifie étymologiquement *révélation*. É. Lévi écrit aussi cette phrase merveilleuse : « La vérité qu'on montre nue [...] se fait un voile de sa lumière et se cache dans l'éclat de sa propre splendeur » (cité *ibid.*, p. 79). En d'autres termes, on ne montre pas la vérité nue.

619. *Berthe Morisot*, OC, p. 537.

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
 Ne sachant pas, ingrat ! que c'était tout mon sacre,
 Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

On retrouve ici la nostalgie de la nudité idéale présente dans *Placet futile*, l'impossibilité de la transparence intérieure étant figurée cette fois métaphoriquement par la catastrophe finale qui révèle au malheureux héros le caractère insupportable du dévoilement intégral et du resplendissement dans lesquels il croyait pouvoir trouver la délivrance et la consécration. De façon tout à fait frappante, à aucun moment dans ce poème Mallarmé ne décrit un état intérieur, ne nous introduit dans l'âme de ce personnage par le biais duquel il se représente. Le concept d'intériorité n'est que suggéré par des indices qui semblent pointer vers une opposition de l'intérieur et de l'extérieur : le pitre fait rire par son accoutrement et ses mimiques mais l'homme en lui ne s'identifie pas au personnage comique. Le pitre ne peut s'accepter en tant que pitre. Les yeux sont le miroir qui lui renvoient sa propre image mais qu'il est impératif de traverser pour accéder à la source même d'un regard qui soit lui-même capable de percer les dehors grotesques du clown. Le pitre se perçoit en effet comme « histrion », c'est-à-dire comme bouffon et comme mauvais acteur. « Renaître/ Autre » en « reniant le mauvais/ Hamlet, telle est la visée de l'étrange baptême évoqué par le poème. Or Hamlet n'est pas un personnage de comédie mais de tragédie. Il s'agit donc pour le pitre, qui ne se sent pas à sa place, de manifester à l'extérieur son intime parenté avec le héros de Shakespeare qui a tant fasciné Mallarmé, de troquer les dehors pitoyables du bouffon contre le lustre du jeune prince d'Elseleur, d'annuler l'imitation parodique pour coïncider avec le modèle. Dans ses gestes, dans son jeu, le piètre acteur, prisonnier de son personnage, ne parvient pas à laisser transparaître la lumière intérieure qui l'habite. « Ce fard », cette « rance nuit de la peau » dont il est recouvert est, par rapport à son être intime et authentique, l'équivalent de ce qu'est pour les lampes qui éclairent la scène « la suie ignoble » qu'elles exhalent.

Avec une nuance sarcastique héritée du *Guignon*, le pitre est une figure incarnant le drame d'Hamlet et de Villiers de l'Isle-Adam, à qui Mallarmé prête ces paroles : « J'avais raison, jadis, de me produire ainsi, dans l'exagération causée peut-être par l'agrandissement de vos yeux ordinaires, certes, d'un roi spirituel, ou de qui ne doit pas être [...]. Histrion véridique, je le fus de moi-même ! de celui que nul n'atteint en

soi, excepté à des moments de foudre »⁶²⁰. Villiers est l'incarnation d'un schème auquel le personnage d'Hamlet confère lui aussi une présence vivante : la difficulté de faire paraître au dehors les splendeurs du manque intérieur. Comme le héros de Shakespeare, Villiers « se débat sous le mal d'apparaître ». Double du « *seigneur latent qui ne peut devenir* »⁶²¹, quasi néant mais brodé d'aspirations chimériques, il n'existe que dans l'effort surhumain qu'il doit accomplir pour donner figure par intermittences au mensonge glorieux de l'âme. C'est seulement en tant que maître du langage qu'il cesse d'être « mauvais Hamlet » pour se faire « histrion véridique » de lui-même; les mots, ainsi qu'en témoigne la suite de son monologue imaginaire, étant pour lui les instruments d'une figuration sans altération et sans reste, quoique tragiquement fugitive, « l'or » de l'intimité, de « celui que nul n'atteint en soi », se trouve parfois momentanément « irradié » par la parole de l'écrivain en toute « véracité ». Cette figuration idéale de soi n'est toutefois possible que dans la fulguration exceptionnelle du génie et n'annule pas la disproportion tragique de l'extériorité par rapport à l'intériorité, dont Mallarmé exprime la hantise. Ce qui est ainsi pressenti dans *Le pitre châtié* est que la pleine lumière ne frappe pas le Soi sans le priver du mystère qui fait sa grandeur et que sa majesté ne se préserve que de rester voilée.

L'impossibilité de la figuration nue dans *Igitur*

On retrouve dans *Igitur* cette aspiration déçue à conquérir une authenticité, une pureté celées : « j'aimerais [...] dépouiller par la pensée le travestissement que m'a imposé la nécessité, d'habiter le cœur de cette race ». Il s'agit pour le héros de « se mirer en un soi propre » ou, comme il est dit deux lignes plus bas, « en son propre soi » mais cet acte suppose, à titre de condition préalable, que celui qui veut l'accomplir ait pu « recueillir toute sa poussière séculaire en son sépulcre »⁶²². C'est cette fonction même que remplit l'éventail de Madame Mallarmé, « aile » dont le « battement », à la manière de ce qui se produit dans le second morceau d'*Igitur*, vise à rendre « limpide » le « miroir » jusqu'alors terni par « un peu d'invisible cendre ». Le miroir doit être sans tache mais aussi surtout celui qui prétend découvrir dans son reflet immaculé la figuration de son être intime.

620. Villiers de l'Isle-Adam, OC, p. 495.

621. *Hamlet*, OC, pp. 299-300. Cf. ces paroles que Mallarmé prête à son ami : « M'a-t-il donc aperçu, celui-là, tel que je suis, en cet instant, selon mon âme ? » (*Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 482).

622. *Igitur*, second morceau, OC, resp. pp. 438, 437.

Cette double transparence peut-elle être atteinte ? L'*Autre éventail* semble répondre par la négative puisque la cendre, tout « invisible » qu'elle soit, revient inéluctablement se fixer sur le miroir, s'obstinant de la sorte à « rendre chagrin » le poète. Peut-être en revanche, à l'époque où il écrit *Igitur*, Mallarmé nourrit-il encore le secret espoir de parvenir à inscrire son moi pur dans une forme qui en est à peine une d'ailleurs puisqu'elle doit tendre vers l'invisibilité. Son personnage semble en effet débarrassé de « quelque doute dernier de soi » et être parvenu au stade suprême de la pureté. La vérité de son être n'est plus obstruée par la cendre de ses ancêtres, tout entière recueillie, si ce n'est dans la « cinéraire amphore » du sonnet en -yx, du moins dans les tombeaux vers lesquels *Igitur* se dirige, ni même par aucun résidu de son existence antérieure puisque le héros est désormais devenu cette « Ombre, ayant sa dernière forme, qu'elle foule, derrière elle ». En se plaçant devant le miroir, *Igitur* devrait donc réaliser la superposition de deux transparences où Mallarmé voit le sommet de toute liturgie et de tout acte de lecture. Le texte donne à penser que c'est en effet ce qui se produit : « Cette fois, plus nul doute; la certitude se mire en l'évidence ». Un peu plus loin, nous voyons « l'ombre pure » qui, s'exhibant devant un miroir purement fictif au demeurant puisque se trouvant dans un lieu improbable, dont il est dit que « la symétrie parfaite des déductions prévues démentait sa réalité », n'en est pas moins « parvenue au pinacle de moi »⁶²³.

Ici se produit toutefois un étonnant renversement qui n'est pas sans rappeler la fin du *Pitre châtié* : comme le pitre regrettant la disparition du fard qui le recouvrait, *Igitur* récuse en définitive cette conquête de « la conscience de soi », dont on aurait pu penser qu'elle constituait l'accomplissement suprême de tout ce qui précède. « Cette perfection de ma certitude me gêne : tout est trop clair, la clarté montre le désir d'une évasion », déclare le héros-narrateur. Paradoxalement, cette clarté excessive de la conscience de soi est perçue comme un « travestissement ». Malgré la transparence, la pureté qu'il paraît avoir atteintes, *Igitur* se sent encore prisonnier du destin que fait peser sur lui la volonté de ses ancêtres : « dégager mon rêve de ce costume », exige-t-il encore. Les choses se compliquent ici du fait que les quatre derniers paragraphes paraissent constituer un retour en arrière. « Tout a abouti » et pourtant *Igitur* doit encore et toujours « réfléchir » le personnage qu'il avait été, qu'il est donc censé ne plus être, pour le dévoiler dans une hypothétique authenticité. Ce « personnage », dont la syntaxe du passage indique assez vraisemblablement qu'il est la « dernière figure » du héros, bien qu'il appartienne à « une race supérieure » était

623. OC, p. 438.

encore dépourvu de « la conscience de lui-même » mais il s'est évanoui, ayant, semble-t-il, atteint l'extrême limite de son « progrès ». Or, une fois envolé cet ultime avatar du héros, il ne reste que la perspective du vide : « je vais m'oublier à travers lui, et me dissoudre en moi », à l'instar du « Minuit , en soi disparu », et du « pendule qui va s'atteindre et expirer en lui »⁶²⁴. Bien pire, le texte poursuit aussitôt sur une indication qui marque de la plus cruelle façon l'échec d'Igitur puisque resurgit le bruit qui se faisait entendre lorsqu'il n'avait pas encore atteint « la perception de soi »⁶²⁵.

Ainsi le rêve d'une figuration éclatante du Soi pur ne se réalise-t-il pas dans *Igitur*, pas plus que, dans *Le pitre châtié*, le héros ne supporte la nudité à laquelle il est pourtant parvenu, ne serait-ce que sur un mode fantasmatique. Le symbole de ce rêve est dans le premier morceau le joyau né de la nuit, qui brille de tous ses feux. Le symbole de ce même rêve avorté, à l'issue du second morceau, est la « fiole de verre » rassemblant en elle-même une « pureté » qui se présente désormais sous les espèces de « la substance du Néant ». Pourquoi le miroir n'a-t-il pas rempli son office ? La fin du second morceau semble suggérer que la question est sans doute ainsi mal posée : un miroir reflète ce qui se présente devant lui. Or même purifiée, raréfiée, dématérialisée à l'extrême, la réalité humaine est moins parfaite que l'absence. Le fond de l'être est inassignable : en ce sens aucune image n'en sera jamais visible dans le miroir. Le miroir n'est pas un bon instrument de figuration parce qu'il reproduit servilement. En l'occurrence, ce qui doit être représenté ne peut l'être : la meilleure approximation que puisse donner le miroir de cette impossibilité est donc sa surface nue qui ne réfléchit rien, ni personnage, ni lumière, ni même nuit. L'art n'existerait pourtant pas sans figuration. « J'étais obligé pour ne pas douter de moi de m'asseoir en face de cette glace »⁶²⁶ : cet aveu de Mallarmé-Igitur semble indiquer que la conscience de l'intériorité passe nécessairement par la perception d'une extériorité, que pour se réfléchir soi-même il faut être réfléchi par quelque chose d'autre qui fasse preuve. Si l'image ainsi renvoyée n'est que la copie conforme d'un être défini, circonscrit comme Igitur, dont le personnage a été de toute éternité dessiné par ce qu'attendent de lui ses ancêtres, l'ennui guette cependant, comme dans un roman ou une pièce de théâtre qui se contenteraient de mimer par leurs moyens propres la terne banalité quotidienne. L'échec d'Igitur menaçait d'être l'échec d'une

624. OC, pp. 435, 436.

625. OC, pp. 438-439.

626. Troisième morceau, *Vie d'Igitur*, OC, pp. 439-440.

esthétique réaliste qui aurait tenté de représenter son objet en le reproduisant. On peut supposer que Mallarmé échappe à cette fatalité par la liturgie comme figuration qui ne soit pas simple imitation, là où, précisément, toute imitation est impossible.

Point de révélation sans voile

« Art is a revelation and not a criticism, l'art est une révélation et non une entreprise critique », écrit Yeats en 1895⁶²⁷. Rien ne permet d'affirmer que Mallarmé eût souscrit à une formule aussi ambiguë mais elle a le mérite d'inciter à la prudence lorsqu'il s'agit d'interpréter les métaphores de la clarté et de la lumière. Ces dernières peuvent s'appliquer à l'intériorité humaine figurée comme essentiellement lumineuse, notamment au vers 6 de *La chevelure*, qui évoque « l'ignition du feu toujours intérieur », ou à la conscience non pas critique mais esthétique du poète, dont l'art dirigé contre le hasard apparaît essentiellement concerté, à la différence peut-être de celui du musicien, plus instinctif. En tout état de cause, Mallarmé conçoit la liturgie comme modèle de figuration non pas de manière unilatéralement lumineuse mais comme une sorte de clair-obscur, lorsqu'il évoque « mainte vibration de certitude et de ténèbres jointe en un méditatif unisson »⁶²⁸. La religion, au moins dans ses rituels, puisque le mot « unisson » fait naturellement penser au chant liturgique, a su réunir l'ombre et la lumière, si l'on accepte de voir dans la « certitude » dont il est question ici la clarté de l'évidence, qui est un des thèmes majeurs d'*Igitur* et sans doute, très tôt, l'une des principales préoccupations de Mallarmé. Ainsi pourrait être énoncée une leçon esthétique fondamentale : la lumière ne peut être visible pour l'homme dans sa juste évidence que si elle est juxtaposée à l'ombre, comme l'enseignent les plus sublimes couchers de soleils, qui sont tels grâce à l'interposition des nuages. Ainsi « la sereine ironie » de l'azur est-elle intolérable au poète, qui aspire à une nuit salubre⁶²⁹. Cette nuit vainement espérée est d'ailleurs moins l'obscurité qui fait tout disparaître que le masque venant intercepter le regard pénétrant de l'azur, qui plonge dans l'« âme vide ».

On pourrait ainsi voir dans *L'azur* une marque indubitable de cette angoisse du néant dont le déplacement, au sens psychanalytique, ou, si l'on veut, la métaphore, aurait donné lieu aux poèmes dits du « drame solaire ». La note de désespoir qui s'y exprime apparaît cependant isolée et sans équivalent dans les textes de la maturité. À

627. « The Body of the Father Christian Rosencruc », *Essays and Introductions*, p. 197.

628. *Catholicisme*, OC, p. 390.

629. Cf. *L'azur*, OC, pp. 37-38.

condition de le lire à la lumière d'*Igitur*, on peut se demander si le véritable enjeu de ce poème ne serait pas plutôt la nécessité de l'ombre pour parvenir à la figuration de soi, la découverte que la transparence absolue est impossible. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que l'angoisse du néant a été très vite dépassée par Mallarmé, qui écrit : « après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau »⁶³⁰. L'esthétique de Mallarmé ne déplace pas une angoisse : elle assume le néant en toute lucidité car le vide est le ressort de la fiction et, en tant que tel, le moteur de la création. Or, si le rien constitutif de l'être est essentiellement lumineux, il ne peut être figuré sans ombre, de sorte que le mouvement de l'esthétique mallarméenne apparaît bien comme un équivalent transposé du désir d'obscurcissement exprimé dans *L'azur*. « L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres, relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe. »⁶³¹ Ce passage est d'une portée capitale : l'être, c'est le noir; le non-être c'est le vide, le silence, la blancheur, c'est-à-dire la clarté. La conscience mallarméenne n'est donc pas une conscience critique, elle est ce mode d'appréhension presque improbable qui permet de faire surgir au jour — il faudrait dire : au noir — ce qui se tient par nature dans son retrait obscur — il faudrait dire : éblouissant.

Ainsi s'explique le refus de tout « encrier sans Nuit », métaphore qui constitue en elle-même la dénonciation d'une impossibilité puisque l'on ne peut manquer d'écrire noir sur blanc. Ainsi s'explique le refus « d'exhiber les choses à un imperturbable premier plan [...] — écrire, dans le cas, pourquoi, indûment, sauf pour étaler la banalité; plutôt que tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat. »⁶³² Nulle formule n'évoque mieux la thématique de *L'azur* que « tendre le nuage ». Nulle n'est plus proche de la réflexion de Nietzsche sur Eschyle, citée plus haut, que « flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée ». La transition de l'angoisse perceptible dans *L'azur* à l'esthétique du voilement se dessine d'ailleurs très tôt : « j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. »⁶³³ La position de Mallarmé sur la figuration apparaît ainsi extrêmement instable. L'écriture vise « l'ébat, à maîtriser, des gloires en leur recul », qu'elle parvient à « communiquer, dans le vocabulaire, à toute pompe et à toute lumière; car, pour chaque, sied que la

630. Lettre à Henri Cazalis du 13 juillet 1866, *Correspondance*, p. 310.

631. *L'action restreinte*, OC, p. 370.

632. *Le mystère dans les lettres*, OC, pp. 383 et 384.

633. Lettre à François Coppée du 20 avril 1868, *Correspondance*, p. 380.

vérité se révèle, comme elle est, magnifique. » Que reste-t-il, dans ces conditions, du mystère ? Tout, puisque Mallarmé précise immédiatement : « cette célébration de la poésie, [...] appelez-la Mystère ou n'est-ce pas ? le contexte évolutif de l'Idée »⁶³⁴. Comme pour les questions qui ont été soulevées antérieurement, il est possible, si ce n'est de percer l'énigme, du moins d'en préciser les termes.

Mystère ou mystification ?

La frontière entre mystère et mystification est ténue. La mystification consiste à donner l'illusion d'une existence réelle, or il ne s'agit nullement pour Mallarmé de faire en ce sens des mystères. Ce qu'il entend par « mystère » n'a pas pour fonction de susciter la foi dans une divinité mais de faire advenir à la présence, en la figurant, cette « Divinité, qui jamais n'est que Soi ». Le mystère n'est pas mystification dans la mesure même où ce qui est en jeu ici n'est rien d'autre qu'une révélation de soi. Nous sommes nous-mêmes au centre de ce qui se joue : le mystificateur et le mystifié ne font qu'un. L'esthétique, comme la liturgie, n'est rien d'autre que relation narcissique de soi à soi. La transcendance de l'« autre chose », de l'« au-delà », qui apparaît comme le « moteur » de l'opération esthétique, est notre propre transcendance. L'aspiration à l'infini, à l'ailleurs, à l'absolu contre le relatif de la banalité quotidienne trouve à se satisfaire intégralement dans le « leurre » esthétique parce que l'art est justement la figuration du divin qui est en nous, présence devant nous de ce que réclame le tréfonds de notre être. « Supercherie » cependant car l'art ne fait que nous présenter des figures et qu'il nous appartient de les habiter, supercherie parce que ce qui est en nous, c'est le « manque » et que ce manque se retourne en irrépressible besoin de tout ce que nous ne sommes pas : voilà le besoin que l'art donne à satisfaire, sur le mode, peut-être, de la virtualité⁶³⁵.

Le dernier paragraphe de *Catholicisme* est en ce sens une parfaite illustration de la démarche théorique de Mallarmé, qui se veut, comme sa poésie, essentiellement suggestive : « Le nuage autour exprès : que préciser.. Plus, serait entonner le rituel et trahir, avec rutilance, le lever de soleil d'une chape d'officiant, en place que le desservant enguirlande d'encens, pour la masquer, une nudité de lieu. »⁶³⁶ Cette métaphore tend à assimiler le rituel liturgique de l'élévation comme prototype de tout cérémonial à venir, et le phénomène naturel d'un lever de soleil, l'encens

634. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 653.

635. Cf. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647.

636. OC, p. 395.

apparaissant comme l'équivalent des nuages. Mallarmé oppose deux attitudes possibles mais qui ne sont pas également envisageables dans sa tentative d'appréhender et de faire saisir à son lecteur ce que pourrait être la cérémonie de l'avenir : la définir et la décrire avec le maximum de précision ou bien la laisser vaguement entrevoir à travers ce que la liturgie catholique nous révèle de ses ressorts esthétiques les plus efficaces. Le poète choisit le second membre de l'alternative : ce qui est en question ne saurait en aucun cas ressortir au domaine du vulgaire reportage. Il ne s'agit pas de donner des directives pour monter le spectacle dès le lendemain mais d'engager le lecteur dans une méditation où l'imagination joue un rôle essentiel puisque ce qui est à faire advenir n'a encore d'existence nulle part, même si le rituel liturgique est susceptible de nous le faire pressentir.

Désigner, cacher dans *La déclaration foraine*

L'esthétique de Mallarmé repose ainsi sur le déploiement de voiles et de prestiges autour d'un néant central, « nudité de lieu » et nullité de dieu, quasi rien qui est l'âme humaine, fiction au statut insaisissable puisque ce rien est en même temps « moteur » agissant et que toute la visée de l'art est de le désigner dans son éclat en le reculant, ainsi que l'indique nettement *Le mystère dans les lettres*. C'est pourquoi désigner, cacher est un double geste liturgique et tout autant un double geste poétique, dont relèvent les divers spectacles de foire des *Anecdotes ou poèmes*. Dans *La déclaration foraine*, l'auteur nous invite indirectement à ne chercher « rien que lieu commun d'une esthétique »⁶³⁷ : il convient de tirer toutes les conséquences de cette indication. Au commencement est une simple « baraque, apparemment vide », affligée qui plus est de cette tare autrement grave d'être « reniée du châssis peinturluré ou de l'inscription en capitales » : ce néant-là n'irradie pas et il va s'agir précisément d'y remédier. La bonne volonté ne fait pourtant pas défaut à son possesseur, qui pressent l'une des règles les plus fondamentales de l'art lorsqu'il s'avise de masquer « l'inanité de son famélique cauchemar » derrière son matelas « décousu pour improviser ici, comme les voiles dans tous les temps et les temples, l'arcane ! » Pour rester fidèle à la logique du texte, il convient d'ailleurs de préciser que c'est la mise en place des conditions matérielles du spectacle qui précède et qui suscite l'intention de se donner en spectacle, qui introduit « l'hallucination d'une merveille à montrer » dans l'esprit du malheureux, alors qu'il n'a en réalité strictement rien à exhiber qu'un « théâtre sans prestige ». Le mystère apparaît ainsi comme constitutif du spectacle.

637. OC, p. 283.

Dévoiler le mystère, qui n'est en rien une supercherie dans la mesure où il se justifie esthétiquement et où la divinité qu'il évoque n'est rien d'autre qu'une hypostase de l'homme, reviendrait alors à ruiner les conditions mêmes qui rendent possibles la représentation. C'est ce que vise à montrer la suite du récit.

La compagne du poète se lance de la façon la plus inattendue dans l'exécution d'un « vacant dessein » : se donner elle-même en spectacle afin de pallier le manque d'attraction que peut seul offrir le malheureux forain, projet vide, vain car la dame n'a rien de plus à exhiber que le locataire de la baraque, si ce n'est que ses charmes raviront sans doute davantage un public masculin que les « muscles » du premier, fussent-ils mis en valeur par une « athlétique vigueur »⁶³⁸. L'un et l'autre phénomène ne s'en offrent pas moins gratuitement partout, et pas seulement dans les foires, de sorte qu'ils ne constituent nullement des spectacles. C'est pourquoi le poète, afin de donner une consistance à la tentative oiseuse de sa compagne, s'interpose en désignant, exactement comme dans *Le phénomène futur*, la chevelure féminine à la convergence unanime des regards. La beauté de la jeune femme est suffisamment visible pour n'avoir point besoin de faire-valoir. Que la chose montrée tire d'elle-même sa justification, c'est d'ailleurs ce qu'indique le poète dans le discours qu'il adresse au public : « la personne qui a eu l'honneur de se soumettre à votre jugement, ne requiert pour vous communiquer le sens de son charme, un costume ou aucun accessoire usuel de théâtre. Ce naturel s'accommode de l'allusion parfaite que fournit la toilette toujours à l'un des motifs primordiaux de la femme, et suffit ». Ce passage, qui justifie merveilleusement l'aventure pour le moins hasardeuse de *La dernière Mode*, dit très explicitement que la toilette féminine est miraculeusement, comme la musique, « allusion parfaite », c'est-à-dire qu'elle permet de « communiquer le sens » sans le moindre reste. La toilette est bien plus que l'écran nécessaire pour éviter tous les attentats publics à la pudeur, elle est, mieux que la nudité du *Phénomène futur*, ce qui désigne en dissimulant.

On se trouve ainsi à l'un des deux pôles opposés de l'esthétique mallarméenne, le rêve de la figuration pure, ce que semble confirmer le contenu du poème accompagnant l'exhibition :

Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui [...]

638. *La déclaration foraine*, OC, p. 280.

La syntaxe enseigne sans la moindre équivoque que le sujet de *diffamer* est non pas « héros » mais « nudité ». Alléguant une possible métonymie, on répondra que c'est au fond la même chose : la nudité du héros c'est le héros nu, qui diffame. Comprendre que le poète ou le poème puissent diffamer, ce serait toutefois, loin de reconnaître au poème une fonction positive de mise en valeur, lui conférer une fonction négative de bavardage redondant et méconnaître la logique de l'inclusion qui préside à *La déclaration foraine* : le poème en vers désigne la femme, déjà désignée au premier degré par sa toilette, et le poème en prose désigne le poème en vers en redoublant ainsi sa fonction esthétique. Peut-être faut-il donc comprendre plutôt que la transparence extrême du héros nu, de son moyen d'expression, la poésie, est encore bien inférieure à la transparence féminine par laquelle la femme brille au dehors de tous ses feux intérieurs. La beauté féminine, c'est la figuration parfaite, idéale, splendide. Encore convient-il de le faire apparaître, ce qui est la fonction même, indispensable, du boniment.

Le poème en prose fournit, ne fût-ce que fictivement, le référent du poème en vers, la chevelure féminine, et il met en évidence le rôle du poème en vers dans la constitution de cet objet banal parce qu'immédiat en objet esthétique. L'art est essentiellement interposition ou « interception », il « désigne et recule la présence mythique ». Ce faisant, il la constitue comme telle. Tel est bien le double geste du poète : il dirige vers la chevelure l'attente des spectateurs et redouble cette présence immédiate d'un discours abscons qui la voile de mystère. Le facteur essentiel en jeu est la « puissance absolue » de la poésie qui s'adresse directement à l'imagination des spectateurs. Le public en effet, dit Mallarmé, « ne saisissant tout du coup, se rend à l'évidence, même ardue, impliquée en la parole et consent à échanger son billon contre des présomptions exactes et supérieures »⁶³⁹. C'est en tout cas ce qui devrait idéalement se produire mais qui n'arrive pas toujours, au moins pour les gens « simples », dont Mallarmé regrette d'être incompris si l'on en croit l'aveu qu'il en fait dans *Conflit* : « Tristesse que ma production reste, à ceux-ci, par essence, comme les nuages au crépuscule ou des étoiles, vaine. » Or ces « prolétaires » qui sont, pour le poète source à la fois « de sympathie et de malaise » ont aussi reçu en partage, plus que les « messieurs », plus que les « bourgeois », dont le poète n'est pas, ce qu'exige la poésie : « le sens [...] du merveilleux et [...] de délicatesses quelque part supérieures »⁶⁴⁰. Parce que gît en eux le pressentiment d'une réalité mystérieuse qui

639. *La déclaration foraine*, OC, p. 281.

640. OC, pp. 356-358.

les dépasse, les spectateurs les plus frustes sont susceptibles d'adhérer au spectacle offert par le poète et sa compagne de la même façon que le fidèle ignorant le latin et le symbolisme de l'offertoire et de l'élévation ne se sent pas pour autant étranger à la messe.

C'est pourquoi Mallarmé, indubitablement, se moque gentiment de ceux qui, dans le public, n'ayant rien compris au poème ni aux quelques mots subséquents, censés être prononcés, eux, pourtant « de plain-pied avec l'entendement des visiteurs », se sentent malgré tout obligés de manifester quelques timides marques d'approbation. Cela ne signifie nullement que le spectacle a été purement illusoire. Le public de *La déclaration foraine* a bel et bien été floué; aussi est-il heureux que le poète ait fait la quête avant de commencer. L'« ébahissement » des spectateurs et le « suspens de marque appréciative » accueillant ses propos à l'issue du pseudo-spectacle indiquent en effet suffisamment qu'après coup, il n'eût sans doute pas obtenu un sou. La poésie, comme la liturgie s'illumine toutefois, quels que soient les spectateurs, d'une certaine « évidence » parce que, comme la liturgie, elle est l'art de susciter des « présomptions exactes et supérieures ». Le vrai mystère est celui qui renvoie au spectateur sa propre image, de sorte que l'un et l'autre se trouvent mutuellement confirmés l'un par l'autre. Les « présomptions » du spectateur n'ont nullement lieu d'être de claires certitudes conceptuelles, il suffit qu'elles ne soient que des intuitions, « exactes » toutefois dans la mesure même où elles reflètent ce que l'homme a de plus intime : « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun ». On ne saurait naturellement méconnaître que, replacée dans son contexte, cette remarque est quelque peu teintée d'ironie puisqu'elle vise à expliquer pourquoi le public paraît si friand d'obscurité et « jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit »⁶⁴¹. Elle n'en prend pas moins acte d'une de ces tendances fondamentales et incoercibles de l'homme, sur lesquelles l'esthétique encore à venir doit faire fond pour le séduire et que la musique semble satisfaire pleinement, si l'on en croit du moins *Plaisir sacré*.

La loi météorologique de l'alternance : musique et poésie

Les commentateurs de Mallarmé, S. Bernard et B. Marchal notamment, ont souligné que, bien qu'elle ne soit aucunement liée, ce en quoi elle diffère radicalement de l'expression verbale, à un référent, quoiqu'elle ne renvoie à la

641. *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 383.

matérialité d'aucun objet signifié, la musique est pour le poète tout de même plus obscure que la poésie. Il y aurait en elle une sombre puissance, une source possible de mystification, alors que la poésie serait tout entière baignée de la lumière de l'esprit. L'orchestre en vient certes à produire, çà et là, « l'éruptif multiple sursautement de la clarté », en quoi l'auditeur est invité à reconnaître le jaillissement de ce qu'il y a de plus pur et de plus intime en lui. Pourtant, précise immédiatement Mallarmé, ce brusque transport hors de soi reste « vain, si le langage, par la retrempe et l'essor purifiants du chant, n'y confère un sens. »⁶⁴² On assiste ainsi à un stupéfiant retournement, au terme duquel la parole, pourtant plus directement liée à l'être qu'elle a pour fonction d'exprimer, est parvenue à se faire plus musicale que l'instrumentation.

Sur une imaginaire échelle esthétique, la musique est-elle plus élevée ou moins élevée que la poésie ? Il ne semble pas que la réflexion de Mallarmé présente une réponse définitive à cette question. Au détour de tel paragraphe, la musique paraît première à l'horizon du poète comme un idéal lointain puis, ailleurs, dans un autre texte, brusquement se retrouve derrière lui comme ce qu'il a su dépasser, sans que le temps écoulé entre les deux écrits soit une raison suffisante pour déceler de l'une à l'autre position une véritable évolution. « *La Musique et les Lettres*, conférence prononcée en 1894, nous donne l'état définitif de l'esthétique mallarméenne », déclare S. Bernard, ce qui l'autorise à la page suivante, à extraire de ce texte une « formule définitive ». Plus loin, c'est toutefois dans *Planches et feuillets* qu'elle décele « la réponse dernière du poète au musicien »⁶⁴³. Comment trancher alors que Mallarmé, à n'en pas douter, préférerait les éventails aux sentences péremptoires ? C'est parfois d'une phrase à la suivante que la perspective ouverte par la première est inopinément renversée par la seconde. Mallarmé « réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout [...] l'appareil » instrumental. Il complète, immédiatement : « moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe », précisant que les grandes œuvres littéraires apportent le témoignage d'une « conformité » entre le « le verbe » et « l'instrumentation »⁶⁴⁴. Le lecteur ne sait plus où il en est : si toute matière, son ou encre, est destinée à acquérir la transparence du rêve, alors entre poésie et musique, il n'y a plus la moindre différence perceptible ni aucun sens à comparer l'une à l'autre.

642. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 648.

643. *Mallarmé et la musique*, resp. pp. 37, 38, 74.

644. *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 648-649.

Il n'y a plus lieu d'opposer la transparence de la première aux obscurités élémentaires de la seconde. Il conviendrait d'ailleurs d'examiner dans le détail, mais ce serait disperser davantage encore le présent propos, la façon retorse dont Mallarmé parle fréquemment de l'expression musicale en termes d'écriture et de la poésie en termes d'exécution instrumentale ou orchestrale, ce qui achève de réduire à néant la distinction des deux arts et par là de dérouter le lecteur.

Lorsque Mallarmé évoque la symphonie, il y découvre un « procédé jumeau, intellectuel », emprunté « au répertoire de la nature et du ciel ». L'expression ne renvoie aucunement au « drame solaire » ni à la « tragédie de la nature » mais tout simplement à l'alternance de l'ombre et de la lumière, ainsi que le contexte l'indique sans ambiguïté. La musique évite une « clarté, à jet continu » qui, comme le plein soleil de midi, serait insupportable si des « interruptions » n'offraient une « délivrance ». Ainsi, le concert commence-t-il par un « éclat », ce dernier laissera place aux incertitudes de la « surprise »; qu'au contraire priorité soit donnée à « un reploiement noir » indiquant « des doutes », s'ensuivra inévitablement « une splendeur définitive simple ». Mallarmé va beaucoup plus loin. Il suggère que l'obscurité de la musique est incomparablement plus claire que la luminosité de la raison : « Les déchirures suprêmes instrumentales [...] éclatent plus véridiques, à même, en argumentation de lumière, qu'aucun raisonnement tenu jamais ». La locution « à même » marque la résurgence dans ce passage du rêve d'une figuration directe et pure capable de transgresser l'obscur « interdiction de se montrer à même »⁶⁴⁵ ou nu, dont le pitre fait la cruelle expérience et qui justifie sans doute son châtiment final. Il y a plus étrange encore. Ce passage sur la fulguration de la musique suit immédiatement une déclaration qui la situerait plutôt du côté de l'ombre : « Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère; quand l'écrit y prétend. » Mallarmé semble envisager l'existence d'un point où l'éblouissement de la pure lumière vient se rejoindre avec la nuit la plus obscure, ainsi que le confirme cette phrase déjà citée sur la parenté intime de la musique et de la poésie : « même aventure contradictoire, où ceci descend; dont s'évade cela », comme la nuit tombe, comme le soleil se lève.

Nous avons relevé plus haut⁶⁴⁶ ce passage de *La Musique et les Lettres* où Mallarmé suggère d'oublier « la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier ». La

645. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 321.

646. Cf. ci-dessus, chapitre VI, p. 167.

distinction est caduque parce que ces deux arts, dit le début de la phrase, sont « les moyens réciproques du Mystère ». Or, lorsqu'il envisage l'« aventure contradictoire » de « l'écrit » et des « sons nus », c'est-à-dire de la musique, Mallarmé mentionne également « une préalable disjonction, celle de la parole, certainement par effroi de fournir au bavardage. »⁶⁴⁷ Il n'y a donc pas lieu d'opposer musique et poésie ni d'instaurer entre elle une impossible hiérarchie. Toutes deux, par leur abstraction ou leur schématisation, se rejoignent avec le geste liturgique stylisé dans un même refus du bavardage journalistique et direct des reporters et des camelots, qui est le mystère même.

« La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. » La musique est le folio « obscur » de la nuit, les Lettres sont les scintillantes étoiles : cette belle métaphore n'invoque rien d'autre qu'une « face alternative ». Deux paragraphes plus haut, Mallarmé parle, dans une perspective analogue, d'un « échange » entre poésie et musique. Cet « échange peut, ou plutôt il doit survenir, en retour du triomphal appoint, le verbe, que coûte que coûte ou plaintivement à un moment bref accepte l'instrumentation, afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue. » Si Mallarmé corrige « peut » en « doit », c'est qu'il ne s'inquiète guère des modalités pratiques d'un tel échange. Comment, pendant l'audition, le verbe adviendra-t-il à la musique ? Nul ne sait, et Mallarmé moins que tout autre peut-être car il semble exclu qu'à travers cet « appoint » verbal, qui ne doit être que « bref », il vise « cette licence, en outre, qu'elle s'adjoigne la parole ». L'opéra wagnérien n'est pas cette splendide collusion de nuit et d'étoiles dont rêve Mallarmé. La musique elle-même est-elle la Musique ou seulement « ce qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire » ? L'oscillation perpétuelle entre la Musique et les Lettres ne traduit-elle pas une impossibilité radicale de saisir le point central où elles se rejoindraient et s'uniraient, l'Idée où elles s'articuleraient comme « face alternative » l'une de l'autre ? La conférence, qui parvient à son tournant, culmine avec cette déclaration : « L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. »⁶⁴⁸ Wagner et Hegel semblent ici renvoyés dos à dos : il n'y aura pas de synthèse mais seulement de fugaces « emprunts ». Il n'y aura pas de fusion mais immersion de la poésie dans la musique et de la musique

647. *Le mystère dans les lettres*, OC, pp. 384-385.

648. *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 648-649.

dans la poésie de sorte que de ce bain baptismal où il s'est d'abord dissipé, chaque art resurgisse renouvelé et accompli mais toujours lui-même.

La pensée « incline » d'un côté puis de l'autre, « oscillant » de part et d'autre de l'Idée, voyant bien que, « deux fois », c'est « un genre entier » qui s'offre à elle en tant que nuit parsemée d'étoiles. Si cette obscure clarté reste difficile à définir, la tâche du poète n'en est pas moins impérative « car ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique. »⁶⁴⁹ S'ingénier sans relâche à rendre son langage de part en part musical pour atteindre à une telle « évidence » ne paraît nulle part supposer que le poète doive se transformer en démystificateur mais exige tout au contraire qu'il demeure jusqu'au bout le gardien du mystère. Il est tout à fait significatif à cet égard que la musique soit associée dans ce passage à ce qui est essentiellement intellectuel alors qu'habituellement cette dernière qualité est plutôt donnée comme caractéristique de la formulation verbale. Il semble que tout l'effort de Mallarmé vise justement à penser un mode d'appréhension propre à concilier deux exigences apparemment contradictoire de la figuration : manifester l'invisible dans sa splendide évidence et la maintenir dans l'ombre du recul qui sied à sa nature insaisissable. C'est ainsi que les métaphores ayant trait à cette difficile question du mystère tendent à suggérer que la lumière laisse à l'ombre sa part et que, réciproquement, l'ombre n'exclut jamais la lumière mais qu'une figuration réussie assure en permanence le passage de l'une à l'autre et même le retournement de l'une en l'autre.

Le mystère comme renversement de l'ombre en lumière

Mallarmé déclare en ce sens que c'est « l'alternative qui est la loi ». Il faut comprendre que toute réalité esthétique, poème ou symphonie par exemple, oscille autour d'un « pivot ». Ainsi le pivot du vers est-il « la Syntaxe »⁶⁵⁰. De même, l'Idée telle que Mallarmé l'entend — l'on est fort loin de Platon autant que de Descartes ou de Hegel — est-elle essentiellement éventail. Sur un point peut-être fictif viennent s'articuler des aspects différents, voire contradictoires : ce schème est manifestement le plus fondamental de l'imaginaire mallarméen. La figure de l'Idée comme chimère, stryge ou sirène, vise ainsi à indiquer qu'elle conserve la trace d'un mouvement de

649. *Crise de vers*, OC, pp. 367-368.

650. *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 385.

balancier qui est le contraire même de l'apaisement dialectique. À une époque qu'il devrait être possible de préciser, les poètes commencent à être hantés par l'image du seuil, comme Chénier dans *La jeune Tarentine*, dont l'héroïne est à tous égards un être de l'entre-deux et le reste pour toujours, quittant le « seuil de son amant » au moment de son mariage, c'est-à-dire à la frontière de l'adolescence et de l'âge adulte, soulevée entre terre ou mer et ciel par ces êtres semi-humains, semi-divins que sont les nymphes et enterrée au « cap du Zéphyr », avancée de terre dans la mer située exactement entre Tarente et Camarine, son lieu de départ et sa destination. De même Maurice de Guérin s'exprime-t-il à travers la figure d'un centaure parce que de tels êtres hybrides sont les gardiens des seuils, qu'ils signalent le point où l'on passe d'une réalité à une autre, d'un état à un autre sans pouvoir se maintenir définitivement dans l'un ou l'autre.

C'est ce que Yeats rappelle lorsqu'il évoque « the threshold, between sleeping and waking, where Sphinxes and Chimeras sit open-eyed and where there are always murmurings and whisperings, le seuil entre veille et sommeil, où sphinx et chimères se tiennent les yeux grand ouverts et où il y a toujours des murmures et des chuchotements »⁶⁵¹, des paroles prononcées à voix basse, comme s'il était impératif de retenir les choses dites et de ne les dévoiler qu'à demi. L'idée célèbre ainsi l'hymen de réalités ou d'états dont les hommes ont les plus grandes difficultés à penser les rapports et le passage de l'un à l'autre : la lumière et l'ombre, le dedans et le dehors, le terrestre et le divin, la réalité et le rêve, etc. En ce sens elle remplit exactement la même fonction de figuration de l'improbable que le geste liturgique. Elle indique par sa structure duelle et articulée le point de retournement « *fictif ou momentané* » où la montée s'inverse en descente, dans l'élévation de l'hostie et de la coupe, dans les « élans abattus de prières »⁶⁵², dans le geste suspendu du chef d'orchestre qui lève sa baguette avant de l'abaisser pour marquer le début du concert.

De même les figurations hybrides de l'idée chez Mallarmé suggèrent-elles qu'il n'y a pas de synthèse possible. Dans l'hymen, deux êtres sont conjoints mais conservent leur individualité. Ils aspirent à l'unité tout en restant deux. Or l'art et la liturgie visent l'hymen de l'ombre et de la lumière dans le « Mystère », qui n'est ni l'une ni l'autre mais les deux ensemble, distinctes et non confondues. L'idée esthétique ne peut être pensée qu'à travers le concept de mystère parce qu'elle est essentiellement fiction, c'est-à-dire coexistence mais non confusion d'être et de non-

651. *The Old Town, The Celtic Twilight, Mythologies*, p. 81.

652. *Catholicisme*, OC, p. 391.

être, de lumière et d'ombre, d'avancée et de recul. D'après une première série métaphorique, que *Le mystère dans les lettres* rend tout à fait explicite, l'être est assimilé au noir de l'encre, à l'ombre, à l'obstacle sans lequel la figure serait un rien, inapte à remplir une fonction esthétique. Cette dimension obscure de l'être, dématérialisée par l'abstraction, laisse place à la lumière du rêve, de ce qui n'est pas mais veut être. L'évidence esthétique est atteinte lorsque la « rance nuit » de la figuration, selon l'expression du *Pitre châtié*, se retourne en un éblouissement pour l'imagination. D'après une seconde série métaphorique, l'ombre désigne le milieu de ce qui se tient caché, la lumière celui de ce qui est pleinement connu. En ce sens, le « Mystère » n'est pas l'éclairage de la nuit mais le surgissement, au sein de la nuit, de ce qui est essentiellement lumineux, fulgurant et dont les prestiges éblouissants du spectacle ou de l'œuvre ne sont que la figure sensible. Si l'on prend garde à la théorie mallarméenne d'un entendement étroitement lié à la musique et au rêve, on comprend que les métaphores de la lumière ne renvoient pas chez lui au rationalisme classique tel qu'il se prolonge au XVIII^e siècle mais à une perspective esthétique originale qui n'exclut nullement la figure mythique comme support visible d'un contenu qui se soustrait.

On n'insistera jamais assez à cet égard sur ce que, malgré les ruptures franches, Mallarmé doit à Baudelaire. Il convient de rappeler que le sphinx du second *Spleen*, « ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche ». On a affaire à un être hybride du désert, mi-animal, mi-humain, face teinte de rouge en Égypte, ailé en Grèce, veillant sur les nécropoles, regardant le soleil levant, gardien des seuils, maître de l'énigme. A. Adam, dans une note de son édition des *Fleurs du mal*, signale que « ce n'est pas le Sphinx qui chantait aux rayons du soleil, c'était la statue de Memnon »⁶⁵³. Insinuer que Baudelaire pouvait ignorer cette particularité fondamentale pour le sens du texte, c'est méconnaître les intentions du poète qui, en opérant une confusion volontaire entre le sphinx et la statue de Memnon résonnant d'une mystérieuse musique aux premières lueurs de l'aurore, veut justement suggérer un renversement de l'aube en crépuscule et réciproquement. C'est oublier que chez Baudelaire le jour s'inverse en nuit, comme dans le quatrième *Spleen*, ou la nuit en jour, que le soleil couchant est un soleil levant, comme dans *La fin de la journée*.

653. Éditions Garnier, p. 363, note 9.

Aussi, sitôt qu'à l'horizon
 La nuit voluptueuse monte
 [...].

L'inversion inscrite dans le chiasme phonique « aussi, sitôt » est significative : un instant inassignable, une « halte surnaturelle » advient, où un processus se renverse en son contraire. C'est cette possibilité que figurent tous les êtres hybrides, tenant en cela de l'anneau de Möbius, pointant vers un seuil, un lieu de passage, improbable parce qu'impossible à situer, de l'extérieur à l'intérieur, de la lumière à l'ombre, de toute chose à son opposé.

Ces préoccupations ne sont pas nouvelles. *Mythe et épopée* III offre un commentaire génial de la geste de Camille et du culte de Mater Matuta, sa divinité tutélaire. Dans les rites étudiés par Dumézil est en jeu la question de la naissance du soleil : comment le jour peut-il bien naître de la nuit ? Par quelle mystérieuse transition une réalité peut-elle laisser place à son contraire ? Selon les Romains, ce n'est pas l'aurore qui engendre le soleil. Dans la seconde partie de la nuit, agit « une “bonne” Obscurité, [...] grosse du soleil, [...] transmettant à l'Aurore l'enfant lumineux qui est en train de naître ». Le jour commence à minuit, la première moitié de la nuit se rattachant au jour précédent, la seconde au jour présent. Dès lors, « la conception romaine du jour ne fait que traduire ce théologème : portant en elle le soleil à naître, la seconde partie de l'obscurité nocturne est inséparable de la journée qui suit; elle en est même la première partie. »⁶⁵⁴ De même, minuit est chez Mallarmé l'heure de la germination et du retournement, où tout bascule, où le jour est virtuellement présent dans la nuit comme le mystère est virtuellement présent dans l'évidence. La liturgie mallarméenne se situe à minuit dans le sonnet en -yx, dans « Victorieusement fui... », dans « Sur les bois oubliés... » et dans *Igitur*. Mallarmé choisit trop souvent cette heure pour qu'il y ait là quelque chose de purement fortuit.

« Igitur » sonne de façon délibérément étrange dans la mesure où l'on n'a pas affaire à un prénom et où il ne saurait s'agir non plus d'un patronyme. Igitur porte un nom qui fait de lui une catégorie grammaticale, c'est-à-dire un pur être de langage. Cet adverbe latin exprime la conséquence ou s'emploie pour marquer la conclusion d'un processus, en annonçant éventuellement ce qui va suivre. Le nom du personnage, que nul ne peut tenir pour un vrai nom, affiche ainsi son caractère fictif

654. *Mythe et épopée* III, p. 147.

et indique qu'il représente un aboutissement, lequel peut être aussi un commencement. La dernière phrase de l'*Ancienne étude* envisage le héros alors qu'il est « tout enfant » mais les scènes évoquées antérieurement dans l'ordre du récit se situent très vraisemblablement à une époque ultérieure de l'histoire. Igitur apparaît ainsi comme le dernier représentant d'une lignée, celui dans lequel doit s'accomplir tout le passé, au moment où tout l'avenir s'ouvre devant lui. En son nom est peut-être inscrite sa position de personnage charnière entre ce qui s'achève et ce qui débute. Paradoxalement, ce qui commence est simultanément une fin. C'est pourquoi minuit est l'heure d'Igitur⁶⁵⁵, personnage pivot entre un passé qui doit mourir et un avenir encore à naître, entre le jour qui s'achève et celui qui vient.

Le mystère comme scintillation

Minuit est aussi l'heure d'« Un coup de dés... », l'heure de Villiers⁶⁵⁶, l'heure d'Hamlet⁶⁵⁷. Ces deux personnages sont pour Mallarmé des héros de l'hésitation qui, répugnant à franchir le seuil, à s'engager décidément dans l'être, demeurent dans le retrait ou, à l'instar encore d'Igitur indécis à accomplir une volonté qui n'est pas la sienne, dans « le suspens d'un acte inachevé ». Comme pour confirmer cette conjonction du minuit, heure du seuil et du retournement, avec le double mouvement d'avancée et de retenue du mystère, « le maître » d'« Un coup de dés... », qui est évidemment une figure du poète, « hésite » également, balancé de part et d'autre ainsi que l'« aile » de « l'Abîme » qui constitue la « voile alternative » de son « bâtiment » fictif, « penché de l'un ou l'autre bord », tandis qu'à la fin du texte le « compte » esquissé par la « constellation » ne se fixe qu'après être apparu « doutant »⁶⁵⁸, comme dans la vacillation des dés un instant en équilibre instable sur un coin ou une arrête, avant de reposer sur une de leurs faces. De même l'évidence esthétique telle que Mallarmé nous la donne à deviner comporte-t-elle une part d'ombre ou de mystère parce que l'écriture ne se meut par sa nature même que dans

655. Voir l'argument du conte, intitulé *4 morceaux*, OC, p. 434.

656. Cf. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 495 : « Minuits avec indifférence jetés dans cette veillée mortuaire d'un homme debout auprès de lui-même, le temps s'annulait, ces soirs ». Un peu plus loin, « l'évanouissement [...] du timbre annonciateur » rappelle l'atmosphère d'*Igitur*, singulièrement celle du premier morceau, intitulé « Le minuit ».

657. Les commentateurs de Mallarmé ont remarqué depuis longtemps que la plume conjointe à « une toque de minuit » (OC, p. 469) était une allusion à Hamlet. Cf. *Hamlet*, OC, p. 302 et J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, pp. 444-445.

658. OC, resp. pp. 462, 461, 477.

un clair-obscur, dans « le doute du Jeu suprême »⁶⁵⁹. Cette nécessité du mystère comme complémentarité de l'ombre et de la lumière est doublement figurée dans « Un coup de dés... » par l'image des dés eux-mêmes, point noirs sur faces blanches, et par son inversion dans celle de la « constellation », points brillants sur fond noir. Comme dans *La Musique et les Lettres*, une même nécessité, celle du mystère, se manifeste sous les espèces d'une « face alternative » et ainsi est-ce à peine par métaphore que le nombre qui à l'instar d'Hamlet échoue à se réaliser, se donne comme « issu stellaire »⁶⁶⁰, puisqu'il est bien le reflet inversé sur les dés du scintillement des étoiles.

Ces métaphores fondées sur la complémentarité nécessaire du noir et du blanc, de l'ombre et de la lumière suggèrent que la part du mystère est toujours irréductible pour Mallarmé. Rien, même dans l'art, ne se donne jamais éclairé d'une lumière continue et la preuve esthétique elle-même relève de la fulguration. « Un éclair... puis la nuit ! » Sur ce point George et Yeats sont également en retrait par rapport au poète français. Il est inutile de multiplier les exemples pour le faire entrevoir. Alors que Mallarmé a catégoriquement récusé le rôle du maître qui dispenserait une vérité définitive ou même un simple enseignement, ainsi qu'en témoigne *Solitude*, il est moins sûr que George n'ait pas cédé à la tentation de se faire reconnaître comme tel non seulement en exerçant cette fonction au sein du cercle qu'il avait réuni autour de lui mais également en la glorifiant dans son œuvre. En témoigne le poème intitulé *Der Jünger, Le disciple*⁶⁶¹, dont voici la troisième strophe :

Ich weiss in dunkle lande führt die reise
 Wo viele starben · doch mit meinem Herrn
 Trotz ich gefahren · denn mein Herr ist weise
 Ich traue meinem weisen Herrn.

Je sais qu'en des pays obscurs conduit la route
 Où beaucoup ont péri; pourtant avec mon Maître
 Je défie les dangers : il est sage mon Maître,
 Moi j'ai foi dans un Maître sage.

659. « Une dentelle s'abolit... », v. 2, OC, p. 74.

660. « Un coup de dés... », OC, p. 472.

661. *Der Teppich des Lebens*, p. 197. Trad., p. 133.

Le caractère très abstrait du vocabulaire, si typique de la poésie de George, autorise évidemment plusieurs lectures : rien ne permet de préciser ce que désignent concrètement les « pays obscurs », « la route », « les dangers ». La sagesse du maître peut donc être comprise comme étant d'ordre esthétique plutôt qu'éthique ou théorique. Même si l'on s'en tient à cette interprétation, l'écart avec Mallarmé est considérable, comme en témoigne *Salut*, où le maître, loin de prétendre à la fonction de mage révélateur des mystères, se tient à l'arrière, « sur la poupe », réservant aux disciples la position d'éclaireurs :

Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers

Yeats, quant à lui, s'est cru le destinataire d'une révélation reçue par l'entremise de son épouse et dont il a entrepris de faire part à l'humanité dans *A Vision*. Les grands traits de cette aventure sont transposés dans *The Gift of Harun Al-Rashid*⁶⁶². Le poème se présente comme une lettre adressée par l'érudit Kusta ben Luka, figure du poète lui-même, à l'un de ses anciens condisciples et dans laquelle il raconte comment le calife Harun Al-Rashid lui a fait don d'une épouse aux facultés médiumniques. Celle-ci, visitée dans son sommeil par « quelque grand Djinn », soit en parlant soit en dessinant sur le sable, dévoile ce que nul jamais n'avait pressenti :

I say that a Djinn spoke. A livelong hour
She seemed the learned man and I the child;
Truths without father came, truths that no book
Of all the uncounted books that I have read,
Nor thought out of her mind or mine begot,
Self-born, high-born, and solitary truths

J'affirme qu'un Djinn a parlé. Durant toute une heure
On aurait dit qu'elle était le savant et moi l'enfant;
Des vérités survinrent, que nul n'enfanta, des vérités que nul livre
Parmi tous les livres, innombrables, que j'ai lus,

662. *The Tower, Var.*, p. 460.

Ni pensée sortie de son esprit ou du mien n'engendrèrent,
Des vérités solitaires, nées d'elles-mêmes et nées d'en haut

Après cet épisode et les nombreux autres qui lui font suite, le héros se considère comme détenteur d'un « savoir, knowledge ». « And now my utmost mystery is out, et maintenant mon mystère le plus profond est dévoilé », déclare-t-il à la fin du poème, alors qu'il avait jusque là vainement tenté de percer de « vieux mystères embrouillés, old crabbed mysteries ». Les « midnight things, les choses de minuit » qui lui ont été révélées par son épouse « are but a new expression of her body, ne sont qu'une expression nouvelle de son corps ». La jeune femme apparaît ainsi comme la figure parfaite, l'être sensible à travers lequel le mystère se manifeste dans sa plénitude, de sorte que la signification du texte semble résider dans la possibilité de réduire intégralement le mystère.

Cette transition du chercheur de mystères impuissant, errant dans les ténèbres au curieux comblé est rendue manifeste par la reprise, à la fin du poème du motif initial. On pourra voir en effet une allusion à la scintillation du mystère dans la mention d'une galerie

Where banners of the Caliphs hang, night-coloured
But brilliant as the night's embroidery

Où sont accrochées les bannières des califes, couleur de la nuit
Mais aussi brillantes que les broderies de la nuit,

d'autant plus que le narrateur, imaginant son aspect extérieur, avant son mariage, marqué par la quête constante qui l'anime, pose cette question :

Or did the torchlight of that mystery
Pick out my features in such light and shade
[...] ?

Ou bien la lumière projetée par la torche de ce mystère
faisait-elle ressortir mes traits dans un tel clair-obscur
[...] ?

Après plusieurs années d'une révélation ininterrompue, l'auteur de la lettre fictive peut conclure que

A woman's beauty is a storm-tossed banner;
Under it wisdom stands, and I alone —
Of all Arabia's lovers I alone —
Nor dazzled by the embroidery, nor lost
In the confusion of its night-dark folds
Can hear the armed man speak.

La beauté d'une femme est une bannière agitée par la tempête,
Au-dessous de laquelle se tient la sagesse, et moi seul —
De tous les amants d'Arabie, moi seul —
Qui ne suis ni ébloui par les broderies, ni égaré
Dans la nuit confuse de ses plis obscurs
J'entends les paroles de l'homme en armes.

Comme le disciple de George, le héros a finalement trouvé la sagesse mais « le doute du Jeu suprême » n'a pas complètement perdu ses droits puisque même chez Mallarmé un équilibre s'instaure entre l'ombre et la lumière à la fin d'« Un coup de dés... » et qu'ici toutes deux restent conjointes pour suggérer que la figuration du mystère ne saurait être complètement transparente.

La même hésitation est d'ailleurs aussi présente chez George, ainsi qu'en témoigne ce quatrain intitulé *Kairos*⁶⁶³ :

Der tag war da : so stand der stern.
Weit tat das tor sich dir dem herrn...
Der heut nicht kam bleib immer fern !
Er war nur herr durch diesen stern.

Le jour était arrivé : alors l'étoile se leva.
La porte s'ouvrit grande pour toi qui es le maître...

663. *Der Siebente Ring, Tafeln*, p. 325.

Que celui qui aujourd'hui n'est pas venu demeure à jamais au loin !

Il n'était maître qu'à travers cette étoile.

Ce poème peut être lu comme l'inversion du sonnet en -yx, où « le Maître » absent est remplacé dans le second tercet par les « scintillations » de la grande Ourse dans le miroir. La substitution de la lumière clignotante des étoiles aux lumières magistrales est une victoire du mystère qui s'affirme par « la disparition élocutoire du poète ». Ici est au contraire déploré le manque du maître à briller par sa présence effective, de sorte que la figure dessinée en creux par George apparaît aux antipodes du maître mallarméen qui, plutôt que de délivrer un savoir, s'absente au fond de ses naufrages. Il reste malgré tout que, comme chez Yeats, la vérité est finalement sans sujet, sans fond, sans origine et que si le maître ne se présente pas, s'il est voué aux lointains invisibles, c'est qu'il est dans la nature même de sa lumière de ne se donner que dans la vacillation d'une étoile.

Les textes où Mallarmé paraît célébrer sans réserves la clarté de l'évidence ne sont en définitive pas si nombreux. On pourra être à bon droit aussi attentif à la métaphore de la « divination », à laquelle il recourt pour caractériser le rapport de l'amateur à l'œuvre d'art et qui implique une quête du divin, une quête de Soi à travers ce qui se trouve figuré⁶⁶⁴. La métaphore de la divination suggère que la figuration esthétique, comme l'oracle de Delphes selon Héraclite, ne montre ni ne cache mais indique dans une scintillation, dans le tremblement du voile, dans un clignotement incessant de connaissance et d'ignorance, qui donne et refuse en même temps le contenu visé. C'est pourquoi Mallarmé va même jusqu'à se montrer méfiant à l'égard des excès de lumière dans le domaine théorique. Ainsi n'est-ce pas sans une très ostensible réticence qu'il évoque la forme de spectacle susceptible de remplacer le théâtre actuel, « avec rien qu'un limpide coup d'œil sur tel point hasardeux ou sur un autre. À plus vouloir, on perd sa force qui gît dans l'obscur de considérants tus sitôt que divulgués à demi ». Ce passage est tout à fait significatif de la transposition que le poète fait subir à la conception hermétique de la révélation. Si l'on veut percer le vrai à jour, il faut se contenter d'aperçus fragmentaires, limités à ce que peut offrir la synecdoque relativement au tout qu'elle indique et qui échappe à tout prise englobante. Le vrai n'est entier que dans le silence et dans l'ombre. La parole et la lumière profuses et bavardes ne font que le dissoudre et le dilapider dans leur inanité.

664. Cf. *De même*, OC, p. 395.

L'exigence d'ombre et de retenue est exactement la même lorsque le poète manifeste son hésitation à aborder la question de la littérature, « craignant de la diminuer au clair de la réponse »⁶⁶⁵. Sur ce point comme sur tant d'autres, la position de Nietzsche est à peu près la même : « si l'artiste, chaque fois que se dévoile la vérité, ne peut jamais que rester suspendu, le regard extasié, à ce qui demeure encore de voile après le dévoilement, l'homme théorique, lui, est celui qui trouve apaisement et satisfaction à voir arraché le voile »⁶⁶⁶. Tout le secret du geste liturgique est qu'il parvient à produire la fulguration de l'évidence sans présenter ce qu'il vise ni le représenter, ce qui n'est de toute façon pas possible. L'objet désigné reste par nature reculé et tu. Lorsque se produit le miracle de la preuve, ce n'est pas parce que l'objet lui-même paraît dans sa lumière, mais parce que l'esquisse qu'en proposent le geste stylisé de la liturgie ou la ligne schématique du poème offre à la lumière que chacun porte en lui-même le réceptacle où elle peut venir irradier. Nommons ce phénomène *participation*.

665. *Le genre ou des modernes, La Musique et les Lettres*, OC, resp. pp. 313, 646.

666. *La naissance de la tragédie*, § 15, trad., p. 92. Texte original, p. 98.

CHAPITRE XI

PARTICIPATION

Figuration et participation

Il n'est pas de liturgie sans une forme quelconque de participation au divin : « Maintien honorable, c'est prendre part, selon le prétexte convenu, à la figuration du divin. »⁶⁶⁷ C'est en termes de participation que Mallarmé évoque le rite central de la messe, « notre communion ou part d'un à tous et de tous à un »⁶⁶⁸. Tout membre de l'assemblée réunie en vue du rituel « participe entre tous et lui-même de la sublimité se reployant vers le chœur »⁶⁶⁹. Ces deux dernières citations indiquent que le mot *participation* doit être pris dans son sens le plus fort. Au substantif correspondent en effet deux régimes différents du verbe *participer* : *participer à* et *participer de*. Participer, c'est prendre part, jouer un rôle mais c'est aussi se constituer une individualité d'emprunt le temps d'un sacrifice, d'une cérémonie, d'un poème, d'un drame. Toute liturgie repose ainsi sur un processus d'identification : identification des individus au dieu, identification des individus les uns aux autres dans une totalité mystique. Le dieu est symboliquement dépecé, puis consommé et le fidèle s'assimile sa substance incorporée et digérée, de sorte que, sans cesser d'être ce qu'il est, il devient aussi tout autre. Parce qu'elle implique une possibilité de disparition de soi, la participation collective au divin fascine Mallarmé dans la liturgie et elle retient Nietzsche, pour des raisons sans doute analogues, dans les cultes dionysiaques. À travers la participation à la divinité fictive qui n'est autre que Soi, le personnage social se dissout dans ce qu'il a de plus superficiel et un nouvel être advient, qui a assumé les prestiges resplendissants du divin. En ce sens, la participation est un instrument d'idéalisation, au même titre que l'abstraction. La seconde est d'ailleurs la condition de la première dans la mesure où, soustrayant le concret, elle fait

667. *Plaisir sacré*, OC, p. 389.

668. *Catholicisme*, OC, p. 394.

669. *De même*, OC, p. 396.

apparaître les structures ou les rythmes fondamentaux par lesquels la réalité dématérialisée peut coïncider avec le rêve.

Le concept de participation, même s'il n'est pas explicitement invoqué par Mallarmé, éclaire certains aspects importants de sa méditation esthétique et de sa poésie. Il en va de même chez Yeats et plus encore chez George, où la notion n'est évidemment pas théorisée mais apparaît sous-jacente dans de nombreux poèmes et mériterait en tant que telle une étude développée. La définition de la poésie proposée par le poète allemand, déjà citée à deux reprises, implique en effet que des êtres distincts puissent se confondre dans une certaine mesure, sans cesser d'être eux-mêmes, comme dans le rituel liturgique selon Mallarmé le fidèle se confond avec « la présence mythique » sans dépouiller intégralement son individualité propre. Le concept de participation n'est pas nouveau puisqu'il correspond à la vieille *métaxu* platonicienne, notion grâce à laquelle le fondateur de la philosophie pense les rapports du sensible et de l'intelligible. Chez Kant, la notion de schème remplit une fonction analogue, puisqu'elle permet de penser les rapports du concret et de l'abstrait, plus exactement de se donner des opérations grâce auxquelles s'effectue, dans les deux sens, le passage de l'un à l'autre. Enfin la notion occupe une place centrale dans la réflexion de Lévy-Bruhl, qu'on aurait tort de sous-estimer car, même si elle s'est parfois exprimée en des termes malheureux, si elle est restée longtemps tributaire de regrettables préjugés, que l'auteur lui-même, avec une rare honnêteté intellectuelle, a d'ailleurs récusés par la suite, elle témoigne d'une compréhension très fine des mécanismes intellectuels en jeu dans les formes de pensée beaucoup moins abstraites que la nôtre et reposant sur l'intuition d'une solidarité intime entre les êtres. D'une part les développements qui suivent s'inscrivent donc dans la lignée des considérations précédentes sur le schème et l'abstraction, sur la stylisation du geste liturgique qui permet à chaque fidèle de trouver l'écho de sa propre singularité dans un rituel s'adressant également à tous. D'autre part le champ d'application de la notion de participation peut être considérablement élargi : elle est pertinente à chaque fois que le poème vise non pas à supprimer mais à réduire une dualité, à instaurer des liens secrets entre deux aspects de l'être tels que l'intériorité et l'extériorité, la nature et l'artifice. À travers l'étude de quelques exemples, nous souhaitons suggérer que les phénomènes relevant de la participation en tant que dimension fondatrice de toute liturgie occupent une place importante dans l'imaginaire symboliste. C'est même sans doute sur ce point que les convergences sont les plus nombreuses et les plus nettes. Encore faut-il d'abord établir que la participation telle qu'elle est

expérimentée dans le rite peut être transposée dans le domaine de la lecture solitaire du poème.

Une liturgie sans dimension collective est-elle possible ?

Les premières lignes de *De même* semblent indiquer que « les sortilèges divers de la Poésie »⁶⁷⁰ ne trouvent leur accomplissement que dans une célébration collective. Le mot *poésie* n'est plus ainsi entendu dans son sens strict mais désigne l'opération fondamentale de l'art en général. Peut-être manquera-t-il toujours à cette activité individuelle que constitue la lecture de poèmes de culminer en « apothéose ». Le sentiment de ce défaut n'empêche pourtant pas de reconnaître dans la simple poésie, dépouillée des fastes que peuvent lui ajouter les autres arts, la musique et la représentation scénique notamment, la mise en œuvre de ressorts cachés que la présence d'une foule rend peut-être plus évidents et plus efficaces mais qui n'ont pas nécessairement besoin d'elle pour agir. On ne saurait certes nier que les conditions extérieures de la représentation jouent un rôle important dans la méditation de Mallarmé, qu'il s'agisse de la présence d'une assistance, c'est-à-dire de la dimension collective, ou des dispositions scéniques, de l'agencement matériel du spectacle, inséparables de son efficacité esthétique. Il convient toutefois de souligner que Mallarmé accorde par ailleurs à plusieurs reprises à la poésie le pouvoir de remplacer par sa puissance de suggestion tout l'appareil fastueux de la cérémonie.

La foule est dionysiaque, dirait Nietzsche, et ce trait n'est peut-être pas étranger à l'intérêt que lui accorde Mallarmé lorsqu'il la considère en tant qu'« élément vierge, ou nous-mêmes ». Cela seul importe : cet « élément vierge », c'est « nous-mêmes » et la poésie n'exige en définitive rien d'autre du lecteur qu'une aptitude à se dépouiller de son « extérieur médiocre », sans nul doute favorisée par la fusion au sein d'une communauté dont tous les membres sont habités par la même tension vers un même but. Il est donc possible de ne pas prendre en compte la dimension collective inhérente à toute liturgie sous réserve de supposer que le lecteur du poème se place de lui-même dans des conditions de réceptivité analogues à celles que lui offre sa participation à une cérémonie publique, qu'il parvienne seul à réaliser en lui-même cet état paradoxal désigné par l'expression apparemment contradictoire « riche mutisme » parce que le poème est, au même titre que l'orchestre, le reliquaire de « la collective grandeur »⁶⁷¹. Ce silence intérieur du lecteur, corrélatif de la disparition

670. OC, p. 291.

671. *Plaisir sacré*, OC, p. 390.

élocutoire du poète et du silence vers lequel tendent les mots dans le poème, est la condition pour que se manifestent les grands traits, les schèmes de l'imaginaire humain.

On peut donc choisir délibérément de n'envisager que l'aspect individuel, seul en jeu dans la poésie, en s'autorisant de plusieurs remarques qui vont dans le même sens. « N'est-il de fêtes que publiques : j'en sais de retirées aussi et qu'en l'absence d'aucune célébration par la rue, cortèges, gloires, entrées, un cérémonial, [...] quelqu'un peut toutefois se donner. »⁶⁷² On notera au passage que cette réflexion relativise nettement l'importance des pompes liturgiques : celles-ci sont nécessaires dès lors qu'il y a foule. Le solitaire, quant à lui, y supplée par sa propre imagination. Mallarmé dit encore : « Le Poète, [...] hors d'occasions prodigieuses comme un Wagner, éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun »⁶⁷³. Dans l'un des textes de *Crayonné au théâtre*, Mallarmé expose ce que doit désormais tenter la poésie : « entr'ouvrir la scène intérieure » pour donner « une idéale représentation » dans ce « théâtre, inhérent à l'esprit », que « quiconque d'un œil certain regarda la nature [...] porte avec soi »⁶⁷⁴. Il connivent de rapprocher cette dernière expression de celle, tout à fait analogue, qui se rencontre dans *Catholicisme*, où il est également question, dans le cadre cette fois d'une réflexion sur la liturgie, du « théâtre que l'esprit porte »⁶⁷⁵.

Le chant religieux, réalise l'unisson, c'est-à-dire, d'une certaine façon, l'unité du multiple⁶⁷⁶. Or la poésie doit pouvoir proposer sans peine un équivalent de cette condition nécessaire à la participation liturgique. La disparition élocutoire du poète, qui le fait transparent et même invisible dans le poème, garantit l'identification du lecteur au contenu du poème. Ce contenu n'est pas l'expression d'un individu, qui se veut parfaitement mort, mais la figuration d'un bien commun, latent au fond de tous. C'est ainsi que, par la lecture, par sa participation à ce qui se joue dans le poème, chacun se reconnaît lui-même mais se dépasse aussi en direction d'un cercle plus large d'universalité. C'est en quoi le poème est simultanément figuration de soi et figuration du divin, ou encore de la dimension mythique en l'homme. Cette dimension secrète doit être figurée pour être reconnue, le poème doit proposer au lecteur le support schématique de ses propres chimères, qui sont également les

672. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 499.

673. *Planches et feuillets*, OC, p. 330.

674. *Planches et feuillets*, OC, p. 328.

675. OC, p. 393.

676. Cf. *De même*, OC, p. 395.

chimères de tous : en ce sens, poésie et liturgie remplissent bien le même office. « Mythe, l'éternel : la communion, par le livre. À chacun part totale. »⁶⁷⁷ Les mouvements secrets de l'âme ont ceci de commun avec les schèmes kantien qu'ils sont en quelque sorte des formes pures, des opérations contenant virtuellement la réalisation d'une aspiration : aspiration à la beauté d'une vie vierge et vivace, aspiration à l'unité, dont l'art, comme la liturgie, présente les manifestations sensibles. Aussi variées que soient celles-ci, quelles que soient les images concrètes dans lesquelles les schèmes invisibles trouvent à s'incarner, elles renvoient toujours à un unique « axe générateur », comme dirait Ravaisson. Or il n'y a aucune raison pour que ces mêmes axes générateurs ne soient pas tout aussi bien mis en œuvre dans les poèmes.

Catholicisme : le héros, « tous » parce que « personne »

Catholicisme soulève la question essentielle de l'identification des spectateurs avec le héros du spectacle, ces trois termes étant naturellement pris dans le sens le plus vague et le plus général, dans la mesure où il est difficile de les invoquer avec leur sens strict dans tous les cas, à propos de la messe notamment, qui n'est pas un spectacle dramatique à proprement parler. Pour que l'identification soit possible, la première condition est que le héros soit « le dieu, l'homme — ou Type », non pas une figure immédiatement reconnaissable, représentant une divinité ou un individu concrets, mais un être aux contours suffisamment flous pour que chacun soit en mesure de s'y projeter. Un tel personnage, on l'a vu, relève du mythe ou constitue lui-même le mythe : « Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par quoi se comble jusqu'à étinceler des arabesques et d'ors en traçant l'arrêt à la boîte sonore, l'espace vacant, face à la scène : absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage. » La division initiale entre le héros et les spectateurs est représentée dans la salle de spectacle par l'espace qui sépare la scène du public. La musique « comble » cet espace, pourtant irréductible dans la mesure où il constitue le spectacle en tant que tel, en fait un lieu de médiation, où s'opère une fusion métaphorique du spectateur et du personnage typique.

Cet espace est d'abord « vacant », lieu vide, comme, d'une certaine façon, l'est aussi l'âme, et que l'art doit remplir de ses prestiges pour le faire advenir, ne fût-ce que momentanément, à une certaine épaisseur d'être. C'est précisément ce à quoi

677. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 656.

parvient la musique, qui habite cet espace en le faisant « étinceler des arabesques et d'ors ». Aussi cet espace intermédiaire cesse-t-il d'être complètement transparent mais il ne tend aucunement à devenir un espace plein puisqu'il reste un lieu de mobilité jaillissante et de fastes scintillants. On pourrait voir dans cette indication sibylline : « représentation avec concert » une allusion à l'opéra wagnérien, ce que semble d'ailleurs confirmer, quelques lignes plus bas, la mention de la « tétralogie de l'an ». Cette formule a sans doute aussi une signification plus large : la « représentation » désigne ce qui se passe sur la scène. Or qui dit représentation, même si celle-ci tend vers l'abstraction du type, dit dans le même temps imitation, redoublement du réel. Ce résidu de réel, aussi minime que soit parvenu à le rendre le génie de l'artiste, doit encore être, si ce n'est complètement dissous, du moins rendu le plus tenu possible : c'est la fonction même du « concert », c'est-à-dire de la musique, qui tisse autour du type son virevoltement d'arabesques pour en brouiller les contours encore trop précis et qui le fait resplendir de son éclat sonore pour le reculer davantage derrière un incessant chatolement.

Ainsi est rendue possible la participation du spectateur au personnage de la scène et au mythe qu'il incarne ou qu'il est :

L'orchestre flotte, remplit et l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros — douloureux de n'atteindre à lui-même que par des orages de sons et d'émotions déplacés sur son geste ou notre afflux invisible. Personne n'est-il, selon le bruissant, diaphane rideau de symboles, de rythmes, qu'il ouvre sur sa statue, à tous.

On trouve dans le texte, certes énoncées sous le couvert de la métaphore, les conditions de sa réalisation : que soit d'abord présente la « statue » du héros, puis que « l'orchestre flotte » tel un « bruissant, diaphane rideau de symboles ». L'organisation propre au mystère est en place. Alors, grâce à cet « afflux invisible » qui provient de « tous », le personnage peut « atteindre à lui-même ». La statue du héros représente ici l'exigence minimale de *mimésis*, ce qu'il faut bien de matière pour incarner les formes pures qui dorment au fond des spectateurs. La statue est opaque : obstacle ou masque, elle ne peut éviter de représenter quelque chose, ou plutôt, en l'occurrence, quelqu'un. En tant qu'elle est ainsi dotée d'une forme déterminée, d'une identité précise, le spectateur ne peut pas s'y reconnaître : il est contraint de voir dans ce qui lui fait face un tout autre que lui-même. Cet être dont la présence est beaucoup trop massive ne recouvre cependant que le vide, n'est, si l'on veut, qu'une creuse écorce qui exige d'être remplie par les spectateurs donnant par

elle figure à leur propre identité. Il faut, pour que ce miracle soit possible, que la statue acquière une certaine transparence, que de masque elle se fasse miroir, afin que chaque spectateur reconnaisse en elle sa propre image, l'image du moins de ce qui le constitue non pas superficiellement mais essentiellement.

Ce miracle, c'est la musique qui l'accomplit. En tant que « rideau » métaphorique, elle constitue un écran mais cet écran n'est pas du tout un obstacle, à l'instar de la statue, dans la mesure où, loin d'arrêter le regard et de le retenir, elle doit au contraire le laisser passer, sans quoi il ne parviendrait pas jusqu'à la statue. Ces « symboles » qu'elle offre et qui s'interposent entre le spectateur et la statue du personnage visent à ôter à cette dernière sa réalité trop tangible, à la faire reculer à l'arrière-plan, sans la faire disparaître complètement puisqu'elle est strictement indispensable au dispositif esthétique. C'est seulement ainsi que le personnage, initialement « personne », en vient finalement à être « tous ». Notons bien que par là, ce n'est pas seulement le personnage à qui il est donné d'« atteindre à lui-même » mais que ce doit être également l'expérience du spectateur qui se reconnaît dans cette figuration de lui-même puisqu'il lui a prêté son être, une telle identité ne devant pas être entendue comme celle que nous revêtons tous les jours mais comme l'identité plus secrète des formes pures de l'âme, de ces opérations qui, au fond de nous, cherchent à s'accomplir au dehors.

Ne voyons donc point là, prévient Mallarmé, quelque analogie facile avec les Mystères grecs car le mystère qu'il tente ainsi d'approcher est « autre que représentatif ». La suite du paragraphe indique assez clairement ce qu'il faut entendre par là. Dans la tragédie ancienne, si nous en croyons Mallarmé, le héros est « détaché, illusoire », bref « objectif ». Les guillemets entre lesquels le poète lui-même prend soin d'inscrire ce dernier terme indiquent qu'il convient de le prendre avec prudence. On voit mal en effet comment le héros tragique pourrait être à la fois « objectif » et « illusoire ». Comprenons que le héros est légendaire, c'est-à-dire qu'il appartient à un monde tout différent de celui du spectateur, qui ne peut ainsi que se sentir radicalement séparé de lui. Le héros serait donc « objectif » et non subjectif en tant qu'il trouve sa consistance en lui-même et par l'univers mythique auquel il appartient alors que dans le « Mystère » auquel songe Mallarmé, il apparaît comme une sorte d'émanation ou de projection des spectateurs. C'est pourquoi le spectacle antique ne faisait à aucun moment craindre « que telle vicissitude grandiloque affectât quiconque la contemple, en tant que protagoniste à son insu ». Le drame moderne doit au contraire consister, comme la messe, dans la représentation d'une « Passion » qui est simultanément celle du héros et celle des spectateurs puisque

ceux-ci s'identifient à celui-là⁶⁷⁸. Yeats s'accorde parfaitement avec Mallarmé sur ce point, même s'il est probable qu'il vise d'autres formes de liturgie que le rite catholique de la communion : « Ritual, the most powerful form of drama, differs from the ordinary form, because everyone who hears it is also a player. »⁶⁷⁹

George a créé un mythe et une liturgie poétiques autour du personnage de Maximin, ce jeune homme mort prématurément, considéré par le poète et par son cercle comme un modèle idéal d'humanité qui aurait fait une miraculeuse et fugitive incursion sur la terre. Maximin est ainsi dans l'œuvre de George la figure par excellence, celle où la divinité secrète de l'homme rayonne dans sa splendeur. C'est à lui que le poète s'adresse dans ces deux strophes :

Was du zu deines erdentags begehung
Gependet licht und stark
Das biete jeder dar zur auferstehung
Bis du aus unsrem mark

Aus aller schöne der wir uns entsonnen
Die ständig in uns blitzt
Und aus des sehnens zuruf leib gewonnen
Und lächelnd vor uns trittst.

Ce que tu nous donnas, lumineux et viril
Pour fêter ta vie ici-bas
Nous en ferons l'offrande afin que tu renaisses
Jusqu'au jour où de notre chair

De toutes les beautés qui tissèrent nos rêves
Et toujours en nous s'illuminent

678. *Catholicisme*, OC, p. 393.

679. *Samhain* : 1904. « The Dramatic Movement », *Explorations*, p. 129. Trad., p. 123 : « le rituel, qui est la forme théâtrale la plus puissante, se distingue de la forme ordinaire par le fait que tout auditeur est en même temps acteur. »

Par l'appel du désir tu retrouves un corps

Et reviendras dans un sourire.⁶⁸⁰

Le poème s'intitule *Erhebung*, élévation : ce qui se dessine à travers l'allusion au jeune mort n'est rien de moins que la figure du Christ, dont la disparition, précédée par l'institution du rituel de la communion, assure à l'humanité la participation à sa divinité. L'échange qui s'instaure ici entre le disparu et les vivants est d'ailleurs analogue au mouvement qui fonde la célébration eucharistique car, comme l'indiquent nettement les prières de l'Offertoire, ce sont les dons venant de Dieu que les hommes lui restituent à titre d'offrandes. Tel est le motif transposé par George dans ce texte car il s'agit bien d'une transposition par le biais de laquelle se trouve déplacée à l'actif de la poésie la fonction même du rite : opérer la relève de l'humanité médiocre et déficiente par une humanité nouvelle dont Maximin était l'incarnation. La pensée de George ne doit, pas plus que celle de Mallarmé, être interprétée dans une perspective platonicienne : Maximin n'est nullement un archétype tombé du ciel et qui y serait retourné dans la mort, éventuellement disposé à redescendre ultérieurement. L'*Auferstehung*, la résurrection envisagée ici n'est pas une réapparition du défunt en personne mais une nouvelle existence, purement fictive, rendue possible par la participation de ceux qui l'ont aimé à l'humanité sublimée qu'il manifestait et dont ils représentent désormais le seul support vivant possible. Maximin anéanti ne peut resurgir que comme l'objet d'un désir et d'une affirmation qui, à l'instar de l'argument ontologique, posent une existence à partir d'une exigence. Si archétype il y a en l'occurrence, il ne se situe donc pas dans un monde transcendant mais relève de la plus profonde intériorité et de ses schèmes transfigurants ou métamorphosants.

Ailleurs, c'est une sorte de Pentecôte qu'évoque George à travers la figure de Maximin mais on retrouve ce motif de la participation comme condition de l'apparition ou de la résurgence d'une humanité glorieuse :

Schon ward ich was ich will. Euch bleibt beim scheiden

Die gabe die nur gibt wer ist wie ich :

680. *Der Siebente Ring, Maximin, Auf das Leben und den Tod Maximins, Das fünfte : Erhebung*, p. 287. Trad., p. 189.

Mein anhauch der euch mut und kraft belebe

Mein kuss der tief in eure seelen brenne.

Je suis tel que je veux. Il vous reste au départ

Le don que pourra seul donner qui me ressemble :

Mon souffle qui nourrit et vos cœurs et vos forces

Mon baiser dans votre âme où plonge sa brûlure.⁶⁸¹

On pourra regretter que « belebe » soit rendu par « nourrit » car l'allemand est plus suggestif : *beleben*, c'est vivifier. Comme souvent, la traduction de M. Boucher ne fait toutefois que forcer légèrement le trait, ici le passage de l'immatériel au matériel, dont le souffle, à la fois corporel et manifestation de l'âme, est l'emblème. Maximin invisible, dématérialisé devient par participation le principe animant ceux qui restent tributaires d'une forme d'existence plus grossière, plus éloignée du rêve. Dans ces deux exemples, la notion de participation apparaît comme le fondement de la figuration, comme elle est celui de l'efficacité liturgique : la mort du héros fait qu'il n'existe plus désormais que comme figure créée par le poème, c'est-à-dire comme fiction mais c'est paradoxalement grâce à cette fiction, au lien de participation qu'ils entretiennent avec elles, que le poète et tout lecteur du poème accèdent à une modalité supérieure de l'existence.

Dans *Parnell's Funeral*, Yeats met en scène quant à lui une sorte d'inversion maléfique du festin sacrificiel :

What shudders run through all that animal blood ?

What is this sacrifice ?

[...]

None shared our guilt; nor did we play a part

Upon a painted stage when we devoured his heart.

Quel grand frisson parcourt tout ce sang animal ?

Quel est ce sacrifice ?

[...]

681. *Der Stern des Bundes*, « Eingang », 3, p. 351. Trad., p. 205.

Nous fûmes sans complices en dévorant son cœur,

Et nous n'étions pas là pour jouer la comédie.

Mais ordinairement le geste liturgique vise à produire la transsubstantiation, une sorte d'osmose dans laquelle, par l'intermédiaire du célébrant, la divinité vient habiter le fidèle et le métamorphose. La seconde partie de *Parnell's Funeral* transpose ce processus dans le domaine social et politique. La litanie : « Had de Valéra eaten Parnell's heart », « Had Cosgrave heaten Parnell's heart, « Had even O'Duffy », « le cœur de Parnell mangé par de Valera, [...] par Cosgrave, [...] même par O'Duffy », martèle l'absence du sacrifice qui, s'il avait été accompli par les dirigeants politiques de l'Irlande, aurait valu au pays le triomphe de la paix, de l'unité, de la vie : « No civil rancour torn the land apart, le pays n'était pas déchiré par la haine », « O'Higgins its sole statesman had not died, son unique homme d'État, O'Higgins, n'eût péri ». La tonalité générale du poème s'apaise d'ailleurs avec les deux derniers vers qui évoquent une forme de participation fondée sur un sacrifice non sanglant :

Through Jonathan Swift's dark grove he passed, and there

Plucked bitter wisdom that enriched his blood.

Il traversa le bois sombre de Swift, cueillant

Une amère sagesse qui enrichit son sang.⁶⁸²

Parnell et Swift sont aux yeux de Yeats des figures positives. Leur mort reste pour le peuple irlandais une source perpétuelle de régénération à condition que se lèvent de nouveaux héros aptes à participer de cette grandeur passée. Invisible, évanouie elle est en effet prête à renaître ne fût-ce que dans l'espace de ce poème qui, par l'image symbolique de la liturgie sacrificielle, vise à faire participer le lecteur et, par contagion, toute la collectivité à une vitalité secrète qui est celle même de l'Irlande.

De même : le schème de la fusion du multiple dans l'un

Catholicisme suggère que le héros n'existe qu'en empruntant son être de la multiplicité des spectateurs. Mallarmé aime à figurer ce schème, en inaugurant sa

682. From « *A Full Moon in March* », *Var.*, p. 541. Trad., pp. 339 et 341.

méditation, dans l'image du lustre « évocateur multiple de motifs ». C'est lui qui se trouve également sous-jacent dans le rituel de la communion, où il implique une opération à double sens : le multiple de l'assistance participe de l'unité du héros mais celle-ci participe réciproquement de celle-là. L'assistance prête vie au héros mais celui-ci, en retour, offre à chaque spectateur une image de lui-même grâce à laquelle il se reconnaît comme autre que ce qu'il est ordinairement. À travers la figure unique du héros, une âme totale se renoue, dont, face à lui, la collectivité du public est aussi la figure mais dans son aspect multiple.

Dans la mesure où l'antériorité chronologique revient à *De même*, le second paragraphe de ce texte peut être considéré comme une préfiguration des réflexions de *Catholicisme* sur le mystère dans lequel le spectateur tient « un rôle »⁶⁸³, auquel il participe, si l'on songe au sens de l'anglais *part*. Dans quelle mesure, se demande Mallarmé, l'auditeur, puisqu'il s'agit en l'occurrence de musique vocale, se trouve-t-il véritablement engagé dans le concert ? La réponse est donnée en substance dans la phrase centrale dont on peut dégager ainsi la charpente : « la voix [...] évoque, à l'âme, l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure. » Il s'agit dans le cas présent d'entendre des chants choraux. Or le chœur est l'incarnation, la réalisation sensible d'une certaine unité du multiple. En ce sens, il est figuration de l'âme et la liturgie met en œuvre un schème essentiel qui est celui de la fusion du multiple dans l'un. Devant l'âme se joue un mystère qui est celui-là même de l'âme « mystérieuse ». Mallarmé évoque un « Génie » qui est celui de la musique, celui du compositeur mais aussi peut-être celui de l'assistance et qui parvient à une « intuition supérieure ». Sans doute ce qu'atteint une telle intuition n'est-il rien d'autre que cette « personnalité » dont il vient d'être question et dont l'unité resterait strictement insaisissable sans la tentative esthétique.

Le chant est jaillissement. Le latin liturgique reste certes « incompris » de la grande masse des fidèles « mais exultant ». *Exsultare*, bondir, être transporté comme la laitière de La Fontaine, être porté au-delà de soi-même. « On se projette, haut comme va le cri. » Chaque fidèle est lui-même l'auteur de sa propre élection dans cette expiration et cet élan corporel qu'est le chant. Un mouvement secret se trouve figuré dans le geste de s'égosiller, comme dans la flèche de la cathédrale et ainsi se trouve dévoilée une nouvelle façon de « prendre part à la figuration du divin », figuration extérieure qui donne forme aux mouvements de l'âme mais qui les suscite également par ce retour à son origine de « la sublimité se reployant vers le chœur ».

683. *De même*, OC, p. 395.

Il est capital de remarquer que, par cette participation au cérémonial, le fidèle se trouve ainsi « entre tous et lui-même »⁶⁸⁴. En tant que chanteur, il est « source » de la figuration liturgique mais une telle figuration n'est possible que par la collaboration d'un ensemble plus vaste, que constitue l'assemblée. Le chant manifeste cette situation de chacun des fidèles au sein d'une unité de la multiplicité.

Le schème de la fusion du multiple dans l'un apparaît ainsi au centre de tout rituel, y compris celui de la beuverie déjà rencontré plus haut, comme en témoigne le discours que Mallarmé prête dans *Conflit* à ses prolétaires : « Nous, le travail cessé pour un peu, éprouvons le besoin de se confondre, entre soi »⁶⁸⁵. L'anacoluthie est ici admirablement expressive : le « nous » pluriel devient un seul « soi ». C'est en ce sens que l'opération du poème peut être assimilée à celle qui caractérise tout rituel : il est ce lieu qui tire sa substance de l'invisible en tous, comme chacun peut y trouver une figuration de ce qu'il est intimement. George l'a suggéré dans une strophe qui évoque le rapport des disciples au poète dont ils tirent leur plus intime substance dans un rapport de participation personnel et vivant :

So steigt allein den göttern opferbrodem
Wie ihm der heiligen jugend lobesstimme
Die über seine stufen höher klimme
In ihrem odem viel von seinem odem.⁶⁸⁶

C'est pour les dieux seuls que s'élève la fumée du sacrifice
Comme pour lui l'éloge dans la voix de la jeunesse sainte
Qui dépassera les plus hauts degrés par lui gravis
Si elle garde en son propre souffle grande part de son souffle à lui.

Odem pouvant signifier aussi *inspiration*, c'est bien une communion des âmes qu'entraîne la communauté poétique, autant qu'un dépassement de soi.

Même si Yeats est resté peu sensible au symbolisme de la communion, il en a trouvé l'équivalent dans d'autres rituels, notamment ceux qui reposent sur des phénomènes d'évocation, qui revêtent par l'interprétation qu'il en propose une portée

684. *De même*, OC, p. 396.

685. OC, p. 356.

686. *Der Teppich des Lebens*, Vorspiel XVII, p. 183.

analogue dans la mesure où ils mettent en jeu l'avènement d'une totalité par la participation des singularités à la même réalité : « When three or four saw together, the dream or vision would divide itself into three or four parts, each seeming complete in itself, and all fitting together, so that each part was an adaptation of the general meaning to a particular personality. »⁶⁸⁷ Plus loin il précise : « the meditations or dreams of two or three persons contrast with and complement one another, in so far as those persons are in themselves complementary or contrasting »⁶⁸⁸. À propos des « images mythologiques », il fait une remarque similaire : « They had shown themselves to several minds, a fragment at a time, and had only shown their meaning when the puzzle picture had been put together. »⁶⁸⁹ C'est ce qui lui permet de reconnaître « the power of many minds to become one, la capacité de nombreux esprits à n'en faire qu'un »⁶⁹⁰. On retrouve ainsi chez le poète irlandais la préoccupation mallarméenne de l'âme à renouer et la conception de la liturgie ou du poème comme lieu où, grâce au sceau de la figure, s'annulent ou du moins s'atténuent provisoirement l'éclatement et la fragmentation de l'être.

L'unité que recherchent les symbolistes n'est pas la confusion. La notion de participation permet précisément de penser entre les êtres des rapports d'interpénétration et de réciprocité qui ne conduisent pas à une assimilation pure et simple. Le motif de l'enchevêtrement chez Yeats en donne une assez bonne approximation. Le frontispice de *The Secret Rose* dans son édition de 1897 nous le présente sous sa version graphique. La couverture de l'ouvrage s'orne en effet d'un dessin d'Althea Gyles, amie de Yeats et membre comme lui du Hermetic Order of the Golden Dawn. Il représente un arbre dont les racines plongent dans un squelette. Les branches, dépourvues de feuilles, forment un lacis circulaire inextricable au sommet duquel apparaissent les visages de deux amants qui s'embrassent. Cette conjonction venant couronner une intrication rappelle celle « où interviendrait plus

687. *The Trembling of the Veil*. Book III : « Hodos Chameliontos », *Autobiographies*, p. 260. « Quand trois ou quatre personnes voyaient ensemble la même chose, le rêve ou la vision se divisaient en trois ou quatre parties, chacune d'elle paraissant complète en elle-même et toutes s'accordant ensemble, de sorte que chaque partie constituait l'adaptation du sens général à une personnalité particulière. »

688. *The Trembling of the Veil*. Book IV : « The Tragic Generation », *Autobiographies*, p. 331. « Les méditations ou les rêves de deux ou trois personnes s'opposent les unes aux autres ou se complètent dans la mesure où ces personnes sont elles-mêmes complémentaires ou opposées. »

689. *Per Amica Silentia Lunae*, *Anima Mundi* II, *Mythologies*, p. 346. « Elles s'étaient montrées à plusieurs esprits, par fragments, et n'avaient révélé leur signification que lorsque toutes les pièces du puzzle eurent été rassemblées. »

690. « Magic » III, *Essays and Introductions*, p. 36.

qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la figure, que demeure l'idée »⁶⁹¹. Ces deux vers d'un poème dramatique de Yeats suggèrent selon le même modèle l'emblème de la participation :

We two, by that pale fount,
Unmindful of its woes, would twine a wreath⁶⁹²

Nous deux, au bord de cette pâle source,
Sans nous soucier de ses malheurs, nous tressions une couronne

To twine signifie *entrelacer*; *a twine* est un enchevêtrement. Les deux mots sont apparentés à *twin*, jumeau. L'imaginaire symboliste est hanté par cette quête d'une image de soi qui exige à la fois l'identité et la différence, qui présente dans l'altérité la preuve des splendeurs intérieures pressenties.

Échos, reflets

De même suggère qu'il y a participation du spectateur dans la mesure où le spectacle, quelle que soit sa nature, est « écho de soi »⁶⁹³. La notion de participation implique ainsi un motif parallèle, celui du reflet, de l'écho, fondamental et dans l'esthétique mallarméenne et dans la poésie des trois auteurs. N'est figuré dans l'opération liturgique ou esthétique que ce qui vient de soi. Mallarmé le suggère dans *La Musique et les Lettres* qui s'interroge sur l'essence de la littérature : « chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres »; « preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer » ou encore : « le vers va s'émouvoir [...], aile tendue; mais avec des serres enracinées à vous »⁶⁹⁴. L'art est masque et miroir, figuration du divin et figuration de soi. C'est le sens même de ces vers essentiels des *Fenêtres* déjà rencontrés plus haut :

691. *Planches et feuillets*, OC, p. 328.

692. *The Island of Statues*, I, 1, v. 132-133, *Var.*, p. 650.

693. OC, p. 396.

694. OC, pp. 648 et 653.

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
 — Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
 À renaître [...]

Yeats, George et Mallarmé ont tous les trois manifesté cette vertu transfigurante ou métamorphosante de la poésie à travers la même image : celle d'une élévation fictive. Sans doute faut-il voir dans cette convergence l'un des plus sûrs indices de la place centrale qu'occupent, transposés, les schèmes constitutifs du rituel eucharistique dans l'esthétique symboliste.

La première strophe de *La chanson du berger heureux* de Yeats exprime l'apparente nostalgie d'un passé imaginé comme idyllique parce qu'encore soustrait aux atteintes ultérieures d'un détraquement universel⁶⁹⁵. Une telle nostalgie pourrait conduire au nihilisme. Or le mouvement qui se dessine dans la seconde strophe est tout autre. Certes la nécessité s'impose d'un double retrait, par rapport à l'histoire d'abord : « Then nowise worship dusty deeds, donc n'adore jamais les actes poussiéreux », ensuite par rapport au monde extérieur dans la mesure où il ne serait appréhendé que par la vérité objective de la science :

Nor seek, for this is also sooth,
 To hunger fiercely after truth,
 Lest all thy toiling only breeds
 New dreams, new dreams; [...]
 Seek, then,
 No learning from the starry men,
 Who follow whith the optic glass
 The whirling ways of stars that pass —

Ni ne cherche — cela aussi est vrai —
 À brûler d'une faim de vérité,
 Car de tout ton labeur, sortira seulement
 Nouveau rêve après rêve; [...]

695. Cf. ci-dessus, chapitre V, pp. 141-143.

Donc ne recherche
 Point de savoir auprès des hommes des étoiles
 Qui suivent dans le verre optique
 Les tournolements des étoiles qui passent —

Un tel rapport au monde n'échappe pas aux limites du monde lui-même et n'en retient précisément que les aspects négatifs qui ont été évoqués dans la première strophe : le changement, le devenir tourbillonnant. La perspective adoptée ici par le poète n'est pas sans faire songer au premier abord à l'un des grands thèmes de la pensée platonicienne : la véritable science n'est pas celle qui se tourne vers le monde sensible où rien n'est stable, où tout n'est qu'apparences sujettes à de permanentes transformations mais vers la véritable réalité immuable de l'intelligible. De ce point de vue, la métonymie « optic glass » pour désigner le télescope pourrait être comprise comme une allusion à la théorie platonicienne qui fait de l'univers matériel un simple reflet dégradé de l'immatériel, la connaissance scientifique n'étant elle-même qu'une connaissance indirecte, de second ordre, et s'appliquant à des objets dénués de toute valeur intrinsèque. L'analogie ne peut toutefois être poursuivie très loin car ce n'est pas un monde de connaissance transcendant que vise le poète mais l'intériorité la plus intime; il invite son lecteur à chercher au-dedans de lui et non au-dessus de lui ou dans un hypothétique au-delà du monde visible :

there is no truth
 Saving in thine own heart.

il n'est de vérité
 Que dans ton cœur.

Toute quête d'une pure extériorité est condamnée à rester vaine, à manquer cette adéquation du sujet et de la chose à dévoiler qu'est censé constituer le savoir objectif puisqu'elle se réduit au « rêve », pris ici dans l'acception péjorative de représentation illusoire. Le monde n'étant que le masque transitoire du non-être qui le constitue fondamentalement, la connaissance qui le reflète ne peut elle-même être autre qu'une sorte de mirage sans consistance. Celui dont le rapport au monde se limite à la connaissance scientifique se perd par l'objet auquel il se voue :

the cold star-bane
Has cloven and rent their heart in twain

le froid poison stellaire
A fendu, déchiré leur cœur en deux

De façon tout à fait frappante, la métaphore transpose ce qui est de l'ordre de l'intellectuel, du strictement rationnel, dans le domaine du corporel puisque le caractère délétère de la connaissance scientifique s'exprime ici sous les espèces de la sensation désagréable, le froid, du fléau mortel et de la mutilation. L'activité de l'astronome, qui incarne la figure emblématique du savant, est d'ailleurs envisagée sous son aspect plus expérimental que théorique, à moins de prendre ce terme dans son acception étymologique, puisqu'elle se réduit à suivre des yeux, par l'intermédiaire du télescope, le cours des étoiles. La connaissance ainsi obtenue est entachée d'une tare originelle : elle n'est que reflet, enregistrement passif de ce qu'offre la réalité extérieure. Au geste d'incliner le télescope et de le faire pivoter sur son pied en se soumettant aux sollicitations de l'objet, la poésie substitue un tout autre geste, qui, à l'inverse, conserve au sujet l'intégralité de son initiative. L'une et l'autre expérience n'en sont pas moins évoquées comme purement corporelle, comme mettant en jeu l'inscription du corps dans l'espace. L'une, toutefois, dans la mesure où elle n'est que pur mimétisme, demeure irrémédiablement stérile tandis que l'autre est productrice de sens dans la mesure même où elle apparaît comme une véritable liturgie de la recreation de soi :

Go gather by the humming sea
Some twisted, echo-harboured shell,
And to its lips thy story tell,
And they thy comforters will be,
Rerouting in melodious guile
Thy fretful words a little while,
Till they shall singing fade in ruth
And die a pearly brotherhood

Va cueillir près de la murmurante mer
 Une coquille torse abritant les échos,
 Et dis ton histoire à ses lèvres,
 Elles seront ton réconfort,
 Reformant dans leur malice mélodieuse
 Tes mots fiévreux un peu de temps
 Jusqu'à ce que leur chant s'efface pitoyable
 Et meurent [*sic*] dans une fraternité nacrée⁶⁹⁶

Le mouvement inaugural est celui du départ vers un autre espace, de la rupture radicale avec le cours banal de l'existence, et l'injonction qui ouvre cet extrait : « go », rappelle les premiers mots du poème de George, *Weihe* : « Hinaus zu strom ! Viens ! le fleuve t'appelle ». Accomplir un acte qui compte a pour première condition de se retrancher des lieux communs, la seconde étant que le lieu d'élection se prolonge d'un arrière-fond symbolique, comme ici la mer, qui exerça manifestement sur les poètes et plus généralement sur les écrivains, après Baudelaire, une étrange fascination. Le rapprochement avec le poète français s'impose d'autant plus dans le cas présent que les deux premiers poèmes de *Crossways*, symétriques, le second, *Le berger triste*, inversant le point de vue euphorique du premier, traduisent une ambiguïté des rapports de l'homme et de la mer que l'on trouve déjà chez Baudelaire. Il suffit de confronter le premier quatrain de *L'homme et la mer* :

Homme libre, toujours tu chériras la mer !
 La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
 Dans le déroulement infini de sa lame,
 Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer

et le second quatrain d'*Obsession* :

Je te hais, Océan ! tes bonds et tes tumultes,
 Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer

696. Trad., p. 83. « Pitoyable » est à comprendre comme : plein de pitié et non comme : digne de pitié.

De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,
Je l'entends dans le rire énorme de la mer

pour mesurer l'identité des points de vue, puisque dans les deux cas la mer est pour l'homme un « miroir », qu'elle lui renvoie l'écho de ce qu'il est, et en même temps leur opposition, puisque cette analogie entre l'homme et la mer est vécue là positivement, ici négativement. Cette dualité de la mer ne fait que refléter l'ambiguïté de l'homme lui-même, partagé entre l'idéal et le spleen, le ciel et l'enfer, la sérénité et l'amertume.

Dans le cas présent, se rendre « près de la murmurante mer » est la première étape d'une sorte de rituel évocatoire, d'une opération par laquelle s'accomplissent à la fois l'expression et la recreation de soi, où l'être se fait le démiurge de lui-même. *To hum* signifie produire un son indistinct et continu. Le monde tel qu'il nous est donné, brut et immédiat, est un chaos que la parole et le savoir humains sont souvent impuissants à ordonner. La danse des choses est « morne », l'histoire des hauts faits du passé est « embrouillée », surtout lorsqu'elle n'est plus racontée que par la voix balbutiante de l'écolier; le discours de la science, ou plutôt l'attitude du savant, se réduit à reproduire servilement les circonvolutions excentriques et extravagantes des astres. Dans le poème suivant, « le berger triste » échoue d'ailleurs à surmonter le chaos par la parole :

*I will my heavy story tell
Till my own words, re-echoing, shall send
Their sadness through a hollow, pearly heart;
And my own tale again for me shall sing,
And my own whispering words be comforting,
And lo ! my ancient burden may depart.
Then he sang softly nigh the pearly rim;
But the sad dweller by the sea-ways lone
Changed all he sang to inarticulate moan
Among her wildering whirls, forgetting him.*

« Je vais conter ma triste histoire
Jusqu'à ce que l'écho de mes mots ait porté

Leur tristesse au creux de son cœur perlé;
 Ma propre histoire enfin rechantera pour moi,
 Et mes mots murmurés seront mon réconfort,
 Et, joie ! mon vieux fardeau peut-être partira. »
 Il se mit à chanter tout bas au coquillage,
 Mais le triste habitant du rivage perdu
 De tout ce qu'il chanta fit une morne plainte
 Dans sa spire affolante, et l'oublia.⁶⁹⁷

À l'inverse, le geste prescrit par le poète dans le premier texte vise à instaurer un état intérieur nouveau en recourant à la médiation de l'élément naturel. Ce dernier n'est plus seulement, comme il l'était dans la littérature romantique, contemplé comme image de soi mais incorporé dans une opération qui, s'inscrivant dans un déroulement temporel, produit une transformation de l'être. Cet élément médiateur est ici la « coquille torse » ramassée au bord de la mer. Le coquillage est une spirale fixée, antithèse même des objets erratiques évoqués dans la première strophe. En lui se trouve immobilisée la ronde tournoyante des choses⁶⁹⁸. Le devenir s'y arrête, comme l'agitation stérile du monde⁶⁹⁹. « Abritant les échos », il recueille la voix de la nature et la restitue à l'homme, non pas immédiate, brute mais adaptée à l'oreille humaine, elle-même analogue par la forme à la volute nacrée, qui pourrait passer pour une concrétion, une émanation solide de la mer. Il autorise ainsi une forme de communion, de participation de l'homme à la nature, à laquelle ni la vie ordinaire ni le discours historique ni la connaissance scientifique ne livrent accès.

Le coquillage n'est d'ailleurs pas seulement oreille mais aussi bouche. Le rituel consiste ainsi pour l'homme à substituer sa propre voix à celle de la mer, de sorte que ce qui est son histoire individuelle, — » thy story, ton histoire » —, et non les événements communs de l'histoire générale, qui concernent tout le monde et personne en particulier, soit reformulé et devienne chant harmonieux, intime fusion de la parole humaine et du bruit de la mer qui habite déjà l'intérieur du coquillage. La traduction du v. 42 : « And die a pearly brother-hood » par : « Et meurent dans

697. *The Sad Shepherd, Var.*, p. 67. Trad., p. 85.

698. Cf. v. 8 : « whirled, agitées par un tourbillon » et v. 30 : « The whirling ways of stars, les tournolements des étoiles ».

699. Cf. v. 5 : « her restless head, sa tête inquiète », v. 7 : « changing things, les choses changeantes », v. 18 : « the wandering earth, la terre vagabonde », v. 30 : « that pass, qui passent ».

une fraternité nacrée » ne rend peut-être pas tout à fait à cet égard la densité de l'original. Ce qui est suggéré, c'est en effet que les « mots fiévreux, *fretful* », confiés au coquillage, s'ils disparaissent selon le lot commun à toutes choses d'ici-bas, ne s'effacent pas dans une extériorité étrangère mais deviennent ce qui, dans l'action même de les recueillir, les abolit. Le rituel aboutit ainsi à une identification parfaite quoique éphémère puisqu'elle ne dure qu'« un peu de temps, *a little while* ». Le geste suspend momentanément l'implacable loi qui voue tout être, y compris les mots que nous prononçons, à l'agitation et à la mort parce qu'il est le seul intermédiaire adéquat par lequel l'âme puisse s'exprimer et s'inscrire dans le monde, y trouver un instant, aussi bref fût-il, de réconfort et de pitié.

Le lecteur est censé être le double du poète : à travers ce *tu*, auquel le poète s'adresse, c'est à lui-même qu'il parle en même temps qu'au lecteur, supposé souffrir comme lui du douloureux divorce de l'existence. Le remède n'est pas cherché ici, comme chez les romantiques ou chez Baudelaire encore, dans la plainte ou la description d'un paysage-état d'âme dont la fonction est de refléter le tourment intérieur du poète mais dans une opération qui efface toute dualité, entre l'homme et lui-même, lorsque à l'instar du savant il a le cœur déchiré en deux, entre l'homme et la nature, entre les hommes, poète ou lecteurs invités à participer au rite virtuellement collectif qu'est le poème. « L'air fêlé que dévide Chronos » se mue par ce biais, le temps d'un poème ou d'une chanson, en une musique qui appelle une danse nouvelle, non plus celle, entêtante et angoissante, du devenir, mais celle de l'accord fragilement conquis entre soi-même, le monde et les autres.

La quatrième partie du poème de George, *An die Kinder des Meeres, Aux enfants de la mer*, s'intitule précisément *Nachklang, Écho*. Dans la scène finale, les flots déchaînés par la tempête anéantissent la communauté évoquée par les vers précédents :

Sie reisst euch fort ·doch eure seele bleibt
 Und tönt in meergeraubter muschel brausen
 Die dort ein knabe in die ferne blickend
 Zum ohr hebt ·lauschend ernst im feuchten wind.⁷⁰⁰

700. *Das Neue Reich*, p. 408.

Ils vous emportent · votre âme cependant demeure
 Et retentit dans le grondement du coquillage enlevé par la mer
 Qu'un jeune homme là les yeux perdus dans les lointains
 Porte à son oreille · écoutant d'un air grave dans le vent humide.

Plus nettement que dans le poème de Yeats, le geste est ici celui d'un rituel liturgique suggéré par le verbe *heben* qui apparaît au dernier vers et qui est à la racine de *Erhebung*, l'équivalent allemand du français *élévation*. L'œuvre destructrice de la tempête assure la transformation de la dimension corporelle et matérielle de la collectivité humaine qui se trouve par là dématérialisée dans l'unité d'une âme ou d'un souvenir et perpétuée dans le coquillage par un son purement fictif puisqu'il ne procède que d'un phénomène d'écho. *Muschel* désigne à la fois le coquillage et le pavillon de l'oreille. *Brausen* désigne aussi bien le mugissement de la mer, le sifflement du vent que le bourdonnement intérieur de l'oreille. Le phénomène de l'écho est plus qu'une simple correspondance : par le biais du geste liturgique, il suggère en outre une véritable communion ou participation entre l'homme et la nature, ainsi qu'entre les hommes devenus une seule âme, avec la présence de cet énigmatique jeune homme chargé de perpétuer une existence évanouie.

Le geste de l'élévation suggéré dans le poème de George est tout à fait analogue à celui du faune qui, chez Mallarmé, est une figure du poète transposant à partir de ses souvenirs une expérience insaisissable :

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
 Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
 Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
 Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
 D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.⁷⁰¹

Le va-et-vient d'éventail suggéré par cette opération de sucer/souffler traduit le schème fondateur de la participation liturgique. La substance du raisin ingurgité par le faune devient sa propre substance et réciproquement son être même vient remplir l'espace ainsi rendu vacant. Le souffle est aussi transparent que la matière lumineuse

701. *L'après-midi d'un faune*, v. 57-61, OC, p. 51.

de la grappe : l'hostie est vide et pas moins peut-être l'âme qui s'y loge. Toute liturgie a pour fonction de forger un sceau où viennent coïncider deux transparences.

Le schème de la surimpression de l'intérieur et de l'extérieur

En empruntant à la liturgie les schèmes de ses rituels, les symbolistes parviennent ainsi à résoudre au moins provisoirement le déchirement tragique de Faust qui, dans le drame de Goethe, cherche désespérément à atteindre une unité intime avec la nature. Le schème de la participation abat symboliquement toutes les barrières de la séparation douloureuse.

J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux⁷⁰²

L'unité symbolique réalisée par l'hymen des deux nymphes enchevêtrées comme les sirènes figurant l'Idée ou encore les amants et les jumeaux suggérés par Yeats dans le geste de tresser une couronne, est ce que vise toute poésie, selon la définition que George en propose : unité relative dans une dualité subsistante, unité des êtres mais aussi unité de l'intériorité avec une extériorité qui ne répond au rêve que dans la recreation radicale du poème.

Ainsi le joyau d'*Igitur*, dont nous avons déjà eu l'occasion de dire quelques mots, à mi-chemin entre l'être et le néant, est-il un objet liturgique en ce qu'il est à la fois « révélateur » de l'instant présent et créateur de cette « unique heure », sceau fictif produisant et rassemblant en lui-même, inscrivant dans le texte la réalité inassignable que ce dernier tente de fixer.

L'heure n'a pas disparu [...]. Je me rappelle que son or allait feindre en l'absence un joyau nul de rêverie, riche et inutile survivance, sinon que sur la complexité marine et stellaire d'une orfèvrerie se lisait le hasard infini des conjonctions.

Révélateur du minuit, il n'a jamais alors indiqué pareille conjoncture, car voici l'unique heure qu'il ait créée; et que de l'Infini se séparent et les constellations et la mer, demeurées, en l'extériorité, de réciproques néants, pour en laisser l'essence, à l'heure unie, faire le présent absolu des choses.

« L'unique heure » évoquée ici, le minuit dont le joyau imaginaire est en quelque sorte la seule trace sensible, est aussi « l'heure unie », c'est-à-dire celle qui restaure

702. *L'après-midi d'un faune*, v. 68-70, OC, p. 52.

dans leur unité les choses dispersées par la division de l'Infini en étendues marines et en espaces stellaires. Ce joyau est un symbole, au sens étymologique du terme. Sa fonction est analogue à celle du rituel liturgique, qui opère la réconciliation de l'homme et de l'univers, qui les fait paraître dans une évidence telle qu'on peut la reconnaître comme une approximation du « présent absolu des choses ».

La « chambre du temps », dont il est question dans le troisième paragraphe du « Minuit », est elle-même un espace liturgique, lieu de l'écho et du reflet. La configuration symétrique de la mer et des étoiles, représentées comme « de réciproques néants », annonçait déjà le thème du miroir dans le paragraphe précédent. Ce thème réapparaît ici avec la très brève évocation qui est faite de l'habitant de cette chambre, être « aux yeux nuls pareils au miroir », rappelant ainsi le « joyau nul » du premier paragraphe. La pensée de cet « hôte », dont l'existence est aussi ténue que l'ameublement fictif qui est censé l'entourer, n'en heurte pas moins cet immatériel mobilier comme un obstacle et se trouve renvoyée vers son origine : « le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée, lumineuse brisure du retour de ses ondes et de leur élargissement premier ». Cette chambre apparaît ainsi dématérialisée, à l'instar de la chambre rêvée par Baudelaire dans la première partie de *La chambre double*, tandis que la pensée y acquiert une certaine consistance, qui l'apparente à cet univers diaphane où elle se déploie. Esprit et monde extérieur échangent réciproquement leurs attributs, participent l'un de l'autre.

L'espace fictif de la chambre est d'ailleurs explicitement assimilé à l'intériorité du héros puisque le lieu où a sonné l'heure, « la place antérieure de la chute de l'heure », devient par métaphore « un calme narcotique de *moi* pur longtemps rêvé », dont on peut supposer qu'il est celui de l'hôte. Le temps et la pensée du héros viennent se rejoindre dans les tentures. Par le biais d'une comparaison, l'ensemble devient une chevelure, dans laquelle, à condition que l'imagination se laisse porter par les suggestions du texte, il n'est pas interdit de reconnaître celle du héros lui-même : « des tentures sur lesquelles s'est arrêté, les complétant de sa splendeur, le frémissement amorti, dans de l'oubli, comme une chevelure languissante, autour du visage éclairé de mystère, aux yeux nuls pareils au miroir, de l'hôte, dénué de toute signification que de présence. »⁷⁰³ Il semble ainsi que tout le jeu complexe de l'écriture depuis le début du texte vise à produire un effet de fusion et de surimpression par lequel les réalités hétérogènes évoquées, sensibles et non-

703. Premier morceau : « Le minuit », OC, p. 435.

sensibles, viennent se mêler dans une unité où elles participent les unes des autres. Le schème de la surimpression du dedans et du dehors se trouve ainsi mis en œuvre de manière particulièrement nette dans *Le minuit*, qui s'achève précisément sur une identification implicite du héros, de l'heure et de la nuit. Les derniers mots sont en effet prononcés par « l'heure » dont il était question au début du texte et qui s'assimile maintenant à la nuit : « Adieu, nuit, que je fus ». Or la nuit elle-même est ensuite assimilée, par le biais d'une apposition à « l'ombre survivante », expression dont la suite du texte indique assez clairement qu'elle désigne Igitur⁷⁰⁴. Ainsi le personnage ne fait-il qu'un avec le décor du drame. Il procède de la nuit, exactement comme le joyau qui en est également la « seule survivance », l'émanation ou plutôt la concrétion.

Le schème de la surimpression de l'intérieur et de l'extérieur, associé au thème du miroir, qui prend désormais une importance capitale, est également caractéristique du second morceau d'*Igitur*. Le titre laisse en effet supposer qu'Igitur s'engage dans un escalier en colimaçon. Il se produit alors un phénomène étrange, qui fait irrésistiblement songer aux particularités d'une bande de Möbius : en suivant la face externe de la bande, soumise à une forme précise de torsion, et sans avoir eu l'impression de la quitter, on atteint à un moment donné la face interne. C'est quelque chose d'analogue qui arrive au héros lorsque le mouvement extérieur de la descente des marches devient soudainement intérieur : « comme si c'était soi-même, qui, doué du mouvement suspendu, le retournât sur soi en la spirale vertigineuse conséquente »⁷⁰⁵. C'est dans cet espace liturgique où intériorité et extériorité se confondent, où le mouvement du corps se prolonge en écho comme mouvement de l'âme, que peut avoir lieu ce qui pourrait bien constituer l'acte central de la liturgie Maximin : « se mirer en un soi propre » ou, comme il est dit deux lignes plus bas, « en son propre soi ».

Le symbole du joyau, avec ce qu'il suggère de solidité et de fixité extrêmes est nuancé par une autre image. La liturgie, l'œuvre d'art fournissent en effet une impulsion, un élan mais n'assurent pas une conquête définitive. Mallarmé, dans *Catholicisme*⁷⁰⁶, parle de « jaillissement »; il évoque dans *Plaisir sacré* des « exaltations [...] jaillissant »⁷⁰⁷ car il envisage, après l'essor, une retombée. De même l'expression « élans abattus de prières » suggère-t-elle que toute prière monte

704. OC, p. 436.

705. OC, p. 437.

706. *Catholicisme*, OC, p. 391.

707. *Plaisir sacré*, OC, p. 389.

puis, inéluctablement, redescend, entraînant l'âme à sa suite. Dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, il en va de l'œuvre d'art comme d'un feu d'artifice : « une multitude sous le soir ne constitue pas le spectacle, mais par-devant surgie la gerbe multiple et illuminante, en plein ciel, qui représente dans un considérable emblème, son or, sa richesse annuelle et la moisson de ses grains, et conduit à des hauteurs normales l'explosion des regards. »⁷⁰⁸ Nous aurions tort de négliger « la trivialité de nos réjouissances » car elles nous éclairent sur les fondements de la figuration tout autant que ce « genre grandiose de distraction »⁷⁰⁹ qu'est la liturgie. L'éparpillement sonore des flocons de lumière multicolores constitue un « emblème » en tant qu'il « représente » l'intimité des spectateurs, triplement figurée ici par les métaphores de l'« or », de la « richesse annuelle » et de la « moisson de [...] grains ». Bien plus, que l'explosion des fusées soit désignée par hypallage comme celle des regards indique suffisamment qu'il se produit ici un phénomène de participation entre l'intériorité et l'extériorité. Les fusées s'envolent mais, parvenues à l'apogée de leur trajectoire, finissent par choir et les regards, naturellement, eux aussi retombent. La courbe de la gerbe ramène les regards à leur point de départ après les avoir portés jusqu'à leur zénith. Dans le phénomène de la participation se joue la figuration de soi comme origine à quoi l'on revient toujours.

Sieger

Bleibt wer das schutzbild birgt in seinen marken
Und Herr der zukunft wer sich wandeln kann.⁷¹⁰

Il reste vainqueur

Celui qui abrite en ses frontières la statue du dieu tutélaire
Et Maître de l'avenir celui qui sait se transformer.

Ces vers suggèrent que le temps et l'espace sont fondus dans un double mouvement dont les deux phases sont concomitantes quoique de sens inverse : un mouvement d'intériorisation par lequel la statue du dieu tutélaire est cachée derrière les frontières du territoire, un mouvement d'expansion dans le temps par lequel le vainqueur

708. Villiers de l'Isle-Adam, OC, p. 499.

709. Villiers de l'Isle-Adam, *Catholicisme*, OC, resp. pp. 499, 392.

710. George, *Das Neue Reich, Der Krieg*, p. 415.

devient maître du futur. Le geste, en apparence purement extérieur, a aussi une signification intérieure : est promis à la victoire celui qui abrite le dieu en son sein et pour qui cette présence peut se révéler transformante. La soustraction de la figure visible en deçà des limites de l'extériorité spatiale est l'emblème d'un reploiement par lequel, dans une coïncidence paradoxale avec une intériorité échappant à toute forme figée, on rayonne au dehors dans la totalité de l'être, dont on participe.

La participation était le dernier aspect important qu'il convenait d'aborder pour compléter l'étude de la figuration liturgique et esthétique telle que Mallarmé et, plus généralement sans doute, les symbolistes la conçoivent. L'examen théorique de la question achevé, il est indispensable à présent d'en éprouver les acquis en comparant les modalités selon lesquelles se constituent chez les trois auteurs quelques figures majeures.

CHAPITRE XII

FIGURES

La simplification de soi et du monde

Le poète, dit Mallarmé, « coupe, en imagination, une flûte où nouer sa joie selon divers motifs celui, surtout, de se percevoir, simple, infiniment sur la terre »⁷¹¹. Cette quête de la simplicité ou plus exactement de la simplification car il s'agit d'une opération toujours en cours dont le terme est indéfiniment reculé, anime en profondeur la poésie symboliste. Que l'emprunt soit conscient ou non et il n'est pas interdit de supposer qu'il l'est au moins chez Mallarmé, la visée simplificatrice n'est pas sans analogie avec la stylisation du geste liturgique qui soustrait tout le concret pour ne conserver qu'une structure abstraite, un schème. De même la poésie dégrossit-elle le moi et les choses pour n'en retenir que les traits essentiels et les plus suggestifs. Mallarmé indique à plusieurs reprises que l'artiste, dans le jeu de son activité, soumet sa propre personne à un véritable sacrifice qui dépasse la seule « disparition élocutoire » sensible dans le poème. Ainsi les vers 40-41 de *Toast funèbre* font-ils allusion au poète comme

À qui s'évanouit, hier, dans le devoir,
Idéal que nous font les jardins de cet astre

L'adverbe « hier » rappelle que Gautier vient de mourir mais la mort du poète n'est pas un événement biologique, c'est l'aboutissement d'un processus esthétique que Mallarmé désigne, à propos cette fois de Théodore de Banville, en ces termes : « l'épuration, par les ans, de son individualité en le vers »⁷¹². Le résultat de cette opération délibérément et continûment dirigée par le poète contre son être ordinaire et superficiel est un effacement radical qui assure précisément le ressaisissement de

711. *Bucolique*, OC, p. 405.

712. *Solennité*, OC, p. 333.

soi et du monde à la racine. La simplification est la condition sans laquelle ne peut se produire l'avènement de la figure comme mythe ou type, dont le poète et, plus généralement l'artiste, sont des exemples chez Mallarmé parce qu'ils incarnent dans leur personne la volonté de disparaître, de tendre vers le rien, vers la virginité de la page ou de l'hostie, vers une blancheur obtenue par l'abrasion de l'être sacrifié pour que se manifestent dans leur évidence les splendeurs cachées qu'exigent l'imaginaire et le rêve.

La littérature est ainsi la plus violente entreprise d'anéantissement de ce qui est, non pas dans une visée nihiliste mais pour le faire resurgir autrement, selon des modalités que nous avons tenté de préciser dans les chapitres précédents. Du fait que la poésie de Mallarmé et de George, dans une moindre mesure celle de Yeats, est allusive, qu'elle se contente d'indiquer les êtres par quelques traits, le mouvement de dématérialisation du réel auquel Mallarmé se réfère à plusieurs reprises dans ses écrits théoriques se manifeste rarement comme tel dans les poèmes, si ce n'est peut-être au début d'*Apparition* ou dans *Sainte*, parce qu'il est présupposé, que le texte s'ouvre sur un univers qui a été soumis au préalable à des opérations d'abstraction et qui en apparaît par conséquent comme le résultat. Cependant, les images de la noyade ou du naufrage offrent parfois un équivalent du processus de la dématérialisation. La première strophe de *Salut* redouble ainsi l'avènement du « rien » inaugural dans la disparition des sirènes, dont on n'aura garde d'oublier qu'elles constituent une figuration de l'Idée, de sorte que la notion pure surgit ici de cet évanouissement ou de cette relégation dans l'oubli où il convient de voir la condition essentielle de son lever :

Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

« À la nue accablante tu... » évoque une autre noyade de sirène mais surtout en sa seconde strophe un navire dont le naufrage « abolit le mât dévêtu », image d'un dépouillement qui réduit les choses à leur ossature schématique. On pourra enfin songer au naufrage en quoi se résout presque le drame d'« Un coup de dés... » et qui transforme le maître en « son ombre puérile »⁷¹³, superposant un retour vers l'enfance au processus d'abstraction.

713. OC, p. 464.

Le poème le plus significatif à cet égard — ce n'est pas étonnant : il peut être tenu pour un art poétique — est « Toute l'âme résumée... » car il évoque un processus de purification qui rappelle une liturgie des Cendres transposée. En effet, le poème représente métaphoriquement l'opération fondamentale de la poésie comme celle d'un bûcher sacrificiel :

Toute l'âme résumée
 Quand lente nous l'expirons
 Dans plusieurs ronds de fumée
 Abolis en autres ronds

Atteste quelque cigare
 Brûlant savamment pour peu
 Que la cendre se sépare
 De son clair baiser de feu

Ainsi le chœur des romances
 À la lèvre vole-t-il
 Exclus-en si tu commences
 Le réel parce que vil

Le sens trop précis rature
 Ta vague littérature

L'adverbe « savamment » du vers 6 est à rapprocher de l'adjectif « docte », au vers 50 de *Prose*. C'est l'avènement de la notion pure qui se trouve évoqué ici. Le feu du cigare poétique est ce qui « sépare » la cendre du « réel [...] vil », de l'âme matérialisée dans les ronds de fumée et dont le rythme duel est suggéré par le geste du fumeur inspirant la fumée puis l'expirant. Mallarmé nous donne lui-même le meilleur commentaire de son poème : « Au vers impersonnel ou pur s'adaptera l'instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu. »⁷¹⁴ La musique, comme la poésie, est un sacre, elle sont

714. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 655.

toutes deux un instrument de plaisir sacré dans la mesure où elles mettent en évidence la luminosité ascensionnelle de l'être, assimilée à sa respiration fondamentale. C'est ainsi que le vers 43 de *Toast funèbre* voit également dans « une agitation solennelle par l'air » suscitée par le poète l'antidote contre « l'heure commune et vile de la cendre » évoquée au vers 13. Le commun, le banal, en quoi toute réalité finit par se compromettre et se dissoudre dans la mort, contre quoi s'insurge la notion pure qui advient dans le poème, est le vil, ce qui manque de cette noblesse native que la poésie aide chacun à puiser en lui-même.

George a amplement développé ce motif d'un bout à l'autre de son œuvre, où abondent les images de la combustion purificatrice. Le poème suivant en est l'une des illustrations les plus significatives :

Was machst du dass zu höherem gerasse
 Uns immer fernres fremdes wehn umblase ?

 Wenn kaum wir eine weil in stille flacken
 Treibt uns ein neuer mund zu lohen zacken ·

 Dass schräger brand zerfurcht die blanken barren
 Die heissen tropfen kaum in perlen starren ·

 Dass unsre kraft in überwallendem sode
 Rinnt auf metall und grund zu schnellem tode..

 « Was oft und weither euch als hauch betroffen
 Schwohl von den gleichen und geheimen stoffen

 Durch die ihr brennt » — der Herr der fackeln sprichts —
 « Und so ihr euch verzehrt seid ihr voll lichts. »⁷¹⁵

Pourquoi fais-tu qu'un souffle toujours plus lointain, plus étranger
 Nous emporte vers une tourmente plus haute ?

 Notre vacillation vient-elle à s'immobiliser un instant,
 Une nouvelle bouche nous excite en pointes flamboyantes

715. *Der Siebente Ring, Gezeiten, Flammen*, p. 275.

Qu'un embrasement oblique plisse les lingots polis
 Que les gouttes brûlantes ne se figent guère en perles

 Que notre force en un bouillonnement débordant
 Coule sur le métal et le sol vers une prompte mort..

 « Ce qui de souffle souvent et de loin vous a atteintes
 S'enfla des mêmes substances occultes

 Par lesquelles vous brûlez » — ainsi parle le Seigneur des flambeaux —
 « Et autant vous vous consommez, autant vous vous emplissez de lumière. »

Les plus hauts sommets de l'être s'atteignent dans le paroxysme de la destruction. Les flammes qui donnent au poème son titre sont les instruments d'une continuelle métamorphose qui ne laisse en paix aucune forme, qui liquéfie les êtres les plus résistants pour les entraîner dans un flux impossible à contenir et interdit que rien ne se fixe définitivement. Bien plus, elles sont elles-mêmes l'aliment de leur propre combustion et opèrent leur propre transsubstantiation en incorporant les substances innommées qu'elles anéantissent pour s'en nourrir. L'intérêt du poème est ainsi de nouer étroitement les motifs essentiels du sacrifice, de la transmutation et de la participation. Il n'importe pas de déterminer ce que représentent ces flammes ni de leur donner un nom en vue d'y discerner le symbole de quelque chose. Il suffit de se laisser porter par ce qui est suggéré : l'exigence de ne pas se soustraire au bouleversement radical de tout l'être qui s'opère dans le poème par le biais de la métaphore, afin que survienne ce que Mallarmé nomme « autre chose ». La nouveauté ne se donne que dans la transparence et l'éclat de ce qui a consenti à s'effacer.

La naissance de la figure dans le sacrifice de l'être

Pour George, comme pour Mallarmé, l'écriture, à l'instar de la messe, est un sacrifice. L'hostie, la victime offerte aux dieux, ce sont le monde, la vie et l'écrivain ou, plus généralement, l'artiste lui-même : tout doit tendre vers la blancheur ou la transparence de ce qui n'est plus qu'à peine; tout se trouve consumé ensemble sur le bûcher de la poésie. « Quels parfums, subtils, versent, dans leur aparté, à toute raréfaction adéquate, les phrases... »⁷¹⁶ Ces parfums sont l'équivalent de l'offrande

716. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 502.

qui se trouve, comme l'encens, raréfiée par le feu et changée en ces vapeurs légères qui montent vers les dieux. « La fumée est ta part », dit à Jupin un personnage de La Fontaine⁷¹⁷. Le sacrifice est essentiellement métamorphose : rien ne s'y perd, rien ne s'y crée, tout s'y transforme. Ce qui est brûlé ne disparaît pas mais se résout, ainsi que le suggère « Toute l'âme résumée... », en un peu de cendre grise et un peu de fumée blanche. La matière est changée en fumée ou en lumière, les formes nouvellement jaillissantes passent les unes dans les autres comme « plusieurs ronds de fumée abolis en autres ronds ». La poésie, à l'instar de la liturgie, met ainsi en œuvre une dématérialisation, figurée par la fumée de l'encens, qui est simultanément sublimation de l'être porté à un plus haut degré de pureté. La mort est le terme de cette opération intérieure comme en est le signe visible « une chevelure blanchie par l'abstraite épuration en le beau »⁷¹⁸.

Cette volatilisation de l'être est assez nettement perceptible dans le long poème de jeunesse de Yeats, *The Wanderings of Oisín*, qui baigne par moments dans une atmosphère caractéristique du sabbat évoqué par le *Faust* de Goethe, avec ses vapeurs et ses luminescences, comme le suggère cette notation isolée mais significative : « a momentary gleam of phosphorous flame, la lueur fugitive d'une flamme phosphorique »⁷¹⁹. Au début du livre III, toutes choses semblent confondues dans une unité vaporeuse : « the whole of the world was one, le monde en sa totalité était un ». Dans cet univers étrange qui n'est ni tout à fait celui de la vie réelle ni tout à fait l'au-delà, le héros a affaire à des êtres de rêve, dans un paysage de rêve. « Half open his eyes were, and held me, dull with the smoke of their dreams, mi-clos étaient ses yeux, qui me paralysaient, embrumés par la fumée de leurs rêves »⁷²⁰. En arrivant dans le « lointain royaume » pour lequel ils ont quitté les « contrées humaines », les deux héros, Oisín et Niamh, aperçoivent un étrange spectacle, dont ils ne comprennent pas immédiatement la signification :

Like sooty fingers, many a tree
Rose ever out of the warm sea;
And they were trembling ceaselessly,
As though they all were beating time,

717. *Jupiter et le Passager* (IX, 13).

718. *Berthe Morisot*, OC, p. 536.

719. Book II, v. 118.

720. Book III, resp. v. 24, 65.

Upon the center of the sun,
 To that low laughing woodland rhyme.
 And, now our wandering hours were done,
 We cantered to the shore, and knew
 The reason of the trembling trees :
 Round every branch the song-birds flew,
 Or clung thereon like swarming bees⁷²¹

Ainsi que des doigts noircis par la suie, maints arbres
 Ne cessaient de se dresser, surgis de la mer chaude;
 Et ils étaient agités d'une continuelle vibration
 Comme si tous battaient la mesure,
 Sur le centre du soleil,
 Rythmant la poésie de ces étendues boisées qui riaient doucement.
 Et, tandis que nos heures d'errance s'achevaient,
 Nous atteignîmes le rivage au galop, et nous découvrîmes
 Ce qui faisait vibrer les arbres :
 Autour de chaque branche voletaient les oiseaux chanteurs
 Ou bien ils s'y fixaient comme un essaim d'abeilles

Cette image est sans aucun doute la tentative la plus intéressante de tout le texte pour suggérer la mobilité extrême de ce monde onirique animé d'une palpitation secrète, où toute forme aspire à se déprendre d'elle-même dans un flux rythmique. Yeats n'aurait pas mieux dit s'il avait délibérément cherché à illustrer les spéculations de Mallarmé sur le pouvoir dissociant et raréfiant de la musique. Celle qui émane ici des oiseaux semble sourdre du paysage et celui-ci s'en trouve comme mis en mouvement et allégé.

Un autre point de rencontre du poème avec l'imaginaire mallarméen est la récurrence insistante de la couleur blanche et de la pâleur. Le héros évoque ainsi « the white body that lay by mine, le corps blanc étendu auprès du mien ». Le teint de Niamh est caractérisé par l'expression : « pearl-pale, d'une pâleur de nacre »; son vêtement est attaché « with a pearl-pale shell, avec un coquillage pâle comme la

721. Book I, v. 171-181.

nacre »; les deux héros croisent un chien « pearly-white, d'un blanc de perle »; l'ongle de Niamh enfin est désigné par l'expression « pearly tip, pointe de perle ». Au livre II, le visage de la captive qu'Oisín vient délivrer « seemed wrought out of moonlit vapours, semblait façonné dans les vapeurs du clair de lune »⁷²². La blancheur ou la pâleur, comme la vibration des arbres, apparaissent ainsi associées à la dématérialisation, elle-même condition de la participation : les contours fixes des êtres s'estompent; tous paraissent se fondre dans la translucidité du rêve auquel ils empruntent leur substance et dont la pâleur veinée de la nacre offre une approximation.

La blancheur et la pâleur ont toutefois chez Mallarmé une signification plus essentielle, qui se dessine à travers deux expressions : « pâleurs évasives » dans *Un spectacle interrompu*⁷²³ et « blancheur sibylline » à l'avant-dernier vers de *Don du poème*. La première est une double allusion à la couleur et à la forme propres aux tutus des danseuses, dont les mousselines sont évasives comme l'oracle d'Apollon mais aussi comme instruments d'évasion, à la manière de la queue du chat ou de l'éventail : l'évasement est un élargissement dynamique qui embrasse l'espace avant de l'engloutir comme un entonnoir pour un retour à l'origine. Le blanc évasif est apte à figurer l'incommensurable du Soi divin parce qu'il reste tacite. Il en va exactement de même de la « blancheur sibylline ». Elle aussi renvoie à l'abstraction comme moyen de figuration du mystère : le Soi ou le divin. Le blanc est doué d'une curieuse particularité : il synthétise toutes les couleurs en les rendant invisibles, ainsi que le manifeste la rotation suffisamment rapide d'un arc-en-ciel. Parfaitement éclatant, le blanc devient, comme les propos de G. Rodendach sur la danse, « lumineux à l'éblouissement »⁷²⁴. Il soustrait ce qu'il donne dans le moment même qu'il le donne et retranche celui à qui il le donne, comme en témoigne cette parole merveilleuse sur la générosité dont on fait preuve à « montrer des jambes », peu importe qu'elles soient de cycliste ou de danseuse : « que l'éblouissement fonde, me renverse et me darde »⁷²⁵. Hérodiade, abstrayant de ses robes « le frisson blanc de [sa] nudité », ne dit rien d'autre :

722. Book I, resp. v. 10, 20, 28-30, 141, 150. Book II, v. 70.

723. OC, p. 276. Mallarmé évoque aussi l'« éblouissement » de la danse, qu'il convient toutefois de rénover afin de le rendre apte, comme les vers, à satisfaire « une pensive délicatesse » (OC, p. 308).

724. *Les fonds dans le ballet*, OC, p. 311.

725. Réponse à l'enquête « Sur le costume féminin à bicyclette », OC, p. 881.

un baiser me tûrait

Si la beauté n'était la mort..

Cette beauté mortelle se révèle et se dissimule, s'avance et se dérobe dans sa « pudeur grelottante d'étoile »⁷²⁶ comme dans le clignotement ou l'éclair intermittent de l'éblouissement. Sans doute est-ce parce que le blanc est évasif, sibyllin, tacite comme l'abstraction ou le geste liturgique stylisé, que d'autres figures mallarméennes sont blanches comme Hérodiade et comme l'hostie : le « blanc couple nageur » évoqué au vers 33 du *Guignon*, le pitre dévoilant sa « nacre » sous le « fard », les nymphes d'abord vaguement perçues par le faune comme « blancheur animale au repos », « la Sainte pâle », le cygne dans « Le vierge, le vivace... », le « pâle Vasco » et le « fantôme blanc » de *Mimique*⁷²⁷. Même chez Mallarmé, tout n'est évidemment pas blanc, encore moins chez George et Yeats, mais tout tend vers le blanc ou le silence puisque la figure, quelle que soit sa nature, en dit autant par ce qu'elle tait que par ce qu'elle divulgue.

Il convient à présent d'éprouver la validité de cette hypothèse suggérée par les considérations théoriques de Mallarmé concernant la notion de figuration, de reprendre les analyses amorcées aux chapitres III et IV sur la présence du mythe et du geste liturgique dans la poésie de Mallarmé, de les étendre aux deux autres auteurs et de tenter de montrer que la figure a bien un statut intermédiaire entre le concret et l'abstrait, à l'instar du schème ou du geste liturgique grâce auquel le sensible participe d'un au-delà à peine indiqué.

La mobilité de la terre promise

On a vu que le poète de *Prose* récusait d'avance toute tentative pour localiser objectivement dans la réalité l'île secrète qui donne son cadre au poème. L'existence de cette utopie n'est pourtant nullement douteuse à ses yeux, ainsi qu'en témoignent le dernier vers de la strophe 11 et la strophe 12 :

[...] mon jeune étonnement

726. *Hérodiade*, *Scène*, v. 99, 7-8 et 102, OC, resp. pp. 47, 44.

727. *Le pitre châtié*, v. 10-14; *L'après-midi d'un faune*, v. 29; *Sainte*, v. 5; « Au seul souci de voyager... », v. 14; *Crayonné au théâtre*, OC, resp. pp. 31, 51, 53, 72, 310.

D'ouïr tout le ciel et la carte
 Sans fin attestés sur mes pas,
 Par le flot même qui s'écarte,
 Que ce pays n'exista pas.

L'ambiguïté de la syntaxe des strophes 10, 11 et 12 autorise plusieurs constructions dont aucune n'est entièrement satisfaisante. B. Marchal, à la suite d'É. Noulet, rattache le dernier vers de la strophe 12 : « Que ce pays n'exista pas » au premier de la strophe 11 : « Oh ! sache l'Esprit de litige » mais on pourrait aussi y voir le complément de « ouïr »⁷²⁸ et interpréter « tout le ciel et la carte [...] attestés » comme l'équivalent d'un ablatif absolu latin marquant la concession. La figure du poète serait alors, comme dans *Salut* et « Au seul souci de voyager... », celle d'un navigateur ou d'un explorateur voyant se confirmer au fur et à mesure de sa progression ce que lui laissaient pressentir la configuration des étoiles et ses projets chimériques, s'étonnant des dénégations opposées à ses divagations par ceux à qui il aurait imprudemment tenté de relater son expérience et qui se montreraient incapables de mesurer l'existence du rêve à une aune tout autre que celle qui sert usuellement à déterminer la réalité.

À cette figure se superposeraient celle qui est évoquée dans les vers 32 à 35 de *Toast funèbre*, déjà cités⁷²⁹, où « sur ses pas » est l'équivalent exact de « sur mes pas », et la figure de Moïse dont le livre de *L'exode* raconte comment il entraîne les Hébreux vers la terre promise au milieu des flots de la mer Rouge qui s'écartent miraculeusement sur leur passage puis se referment derrière eux. La métaphore mosaïque appliquée à l'artiste se retrouve dans la seconde strophe de l'*Hommage* à Puvis de Chavannes :

Toute Aurore même gourde
 [...]

A le pâtre avec la gourde
 Jointe au bâton frappant dur

728. Cf. G. Davies, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, pp. 244-254.

729. Cf. ci-dessus, chapitre III, p. 80.

Le long de son pas futur
Tant que la source ample sourde.

Parce que les Hébreux étaient un peuple de pasteurs, l'image du berger est l'une des plus fondamentales de la Bible. Après le meurtre d'un Égyptien, Moïse défend les filles du prêtre de Madiân et puise de l'eau à leur place pour abreuver leurs moutons. À la suite de cet épisode il devient lui-même berger avant de remplir ce rôle à l'égard du peuple hébreu qu'il est chargé de guider vers la terre promise. C'est alors que prend place l'épisode fameux où Moïse fait jaillir l'eau d'un rocher en le frappant de son bâton⁷³⁰.

Le mythe tel que Mallarmé le transpose met en jeu le geste auguste du poète qui, en chemin comme dans le passage du *Théodore de Banville* où « il marche à travers l'enchantement édenéen », apaise, c'est-à-dire fixe momentanément en leur donnant un nom éphémère que nul autre ne connaît, les fleurs ondoyantes et fugitives du jardin, écarte les flots pour découvrir le chemin que lui seul peut ouvrir parce que n'existe encore nulle voie tant qu'elle n'a pas été par lui désignée et enfin touche l'âme de son bâton, à moins que, songeant aux fées de Yeats, on préfère parler de baguette magique, pour y ressusciter cette source dont on a vu au chapitre II qu'elle est un motif essentiel de l'imaginaire symboliste. Alors, l'île « acquiert une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtera, fleurira la figure »⁷³¹. L'image des flots qui s'écartent est une synecdoque : aucun lecteur un tant soit peu familier de la mythologie chrétienne ne peut manquer de la reconnaître comme une allusion à l'aventure mosaïque. Il n'empêche que Mallarmé, pas plus qu'il ne nomme l'éden, ne nomme la figure biblique. Le concret de l'aventure poétique, comme celle de tout artiste, se résume et s'indique dans une figure qui se réduit à un ou deux traits schématiques : le geste qui écarte les flots pour ouvrir la route, celui qui fait jaillir la source nouvelle et encore inconnue. Soumise à une lecture analogue, la figure féminine de *Prose* s'éclaire pareillement, sans qu'il soit nullement besoin de tenir compte des tentatives d'identification qui ont tant occupé les commentateurs. Si l'on accepte d'y reconnaître l'équivalent d'une figure mythique, donc d'une abstraction au sens défini précédemment, la question de l'identité devient en effet totalement vaine.

730. Cf. *Exode* XIV, 21-29; II, 16-19; III, 1; XVII, 5-6.

731. *Les fonds dans le ballet*, OC, p. 308.

Le rêve de la figuration directe

L'expression « par chemins » de l'avant-dernière strophe, qu'il convient de comprendre à la lumière de la « science » du vers 5 et de l'adjectif « docte » qu'elle complète au vers 50, est à rapprocher du vers 2 de l'*Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé*, qui évoque un « pur délice sans chemin » :

L'enfant abdique son extase
Et docte déjà par chemins
Elle dit le mot : Anastase !

Si les flots se referment derrière le poète, nul chemin permanent ne conduit à l'île et à la « docte » jouissance des notions pures qui s'y épanouissent. Deux moyens sont dès lors envisageables mais non pas peut-être également praticables pour y parvenir : l'« extase » à laquelle serait spontanément capable d'atteindre la jeune sœur ou bien le pénible cheminement de Moïse aux prises avec les embûches de son aventure sans terme. La strophe 13 exprimerait donc le renoncement, volontaire ou plutôt forcé, car souvent les rois n'abdiquent qu'à regret, à une vision directe, extatique, se passant de tout chemin, au profit d'une voie poétique ardue, vouée à l'épuisement dans les circonlocutions du discours. Chez Mallarmé perce en effet la nostalgie d'un art naïf que pratiqueraient miraculeusement les femmes, « toutes, employant le don d'écrire, à sa source », d'où ce merveilleux compliment adressé à ses auditrices : « pour devenir songeuses, éloquentes ou bonnes aussi selon la plume et y susciter avec tous ses feux une beauté tournée au-dedans, ce vous est superflu de recourir à des considérations abstruses : vous détachez une blancheur de papier, comme luit votre sourire, écrivez, voilà. »⁷³²

Écrire et voilà, voir là, singulièrement, le « pur délice sans chemin », que « tout coule de source »⁷³³, telle est l'aspiration de Moïse. En ce rêve de paradis réside l'origine de sa fascination pour l'éventail et ce sourire féminin, présent à la strophe 9 de *Prose*, où il accompagne un regard sans doute plus superficiel que celui du poète mais peut-être aussi profond car superficiel, Nietzsche le savait, il arrive qu'on le soit par profondeur⁷³⁴ :

732. *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 650-651.

733. *Beckford*, OC, p. 565.

734. Cf. la « Préface à la deuxième édition » (4) du *Gai savoir*, coll. « Folio/essais », p. 27 : « Ces Grecs étaient superficiels — *par profondeur* ! » C'est Nietzsche qui souligne.

Mais cette sœur sensée et tendre
 Ne porta son regard plus loin
 Que sourire et, comme à l'entendre
 J'occupe mon antique soin

Ce « sourire » rappelle celui, tout aussi impénétrable, de Vasco, autre figure de Moïse en quête d'un au-delà, d'un plus « outre » qu'il n'est prêt à reconnaître en aucune « Inde », fût-elle « splendide et trouble » parce qu'il porte en lui, lui-même absent et distrait, abstrait, ces « chimères absentes » et comme telles incitatrices à aller toujours de l'avant, qui sont évoquées par Baudelaire dans *Bohémiens en voyage*. À Pierre Louÿs, Mallarmé écrit : « Allez et rêvez loin »⁷³⁵. Rien n'exprime avec plus de concision que cette formule la superposition métaphorique du rêve et de ces horizons que nul ne situera mais dont le poème tente, discursivement, de donner un aperçu et dont l'enfant, les yeux perdus dans le vague intérieur et extérieur suggéré par son sourire, a sans doute une vision directe. L'île de *Prose* est ainsi un paradis perdu pour le poète qui, au lieu de se contenter de sourire, doit chercher ses mots. C'est encore cette malédiction qu'il déplore avec une nuance d'ironie dans *Feuillet d'album* lorsqu'il compare le « rire d'enfant » de la jeune fille, dont il ne parvient pas à égaler la puissance d'expression spontanée, avec la maladresse débile de ses « quelques doigts perclus ». On peut ainsi comprendre que la figure féminine de *Prose*, à laquelle il est pour cette raison sans doute vain de chercher à attribuer une « dénomination préalable », est la part intuitive du poète et qu'il vient un moment, lorsqu'il s'agit d'écrire, c'est-à-dire d'abandonner la vision directe pour faire « interception », où elle doit s'effacer devant les exigences d'une formulation. Alors commence la malédiction du travail, que la figure de la jeune sœur dans *Prose*, comme les autres figures féminines que nous avons mentionnées, a d'abord pour fonction d'exorciser dans un simple sourire.

Dans la lettre à Pierre Louÿs citée ci-dessus, Mallarmé écrit à propos des *Chansons de Bilitis* : « l'antiquité, dans sa pure essence, nous doit revenir par la joie créatrice d'enfants, contemporains, en qui elle retrouve un tour inné comme réservé par elle au futur. » Le poète est hanté par cette image de la résurgence : l'art a à voir avec ce qui, perdu, est sans cesse susceptible de rejaillir dans un geste, du plus lointain d'une enfance rêvée et généreusement distribuée au hasard des femmes et des disciples aimés. Telle est peut-être la leçon que le poète de *Prose*, en son

735. Lettre du 20 décembre 1894, *Correspondance*, p. 623.

« antique soin », lit aux vers 35-36 dans le sourire énigmatique de sa jeune compagne. De même « le Chinois » en qui Mallarmé voit très tôt le modèle de l'artiste « serein », apparaît-il délivré de la vieille malédiction du travail et de l'enfantement dans la douleur, à laquelle la poésie elle-même, assujettie aux exigences d'un « pacte dur », n'échappe pas sauf peut-être, c'est ce que semble suggérer le poème, lorsque, s'installant devant le monde pour le contempler, elle parvient à renouer avec l'état de l'enfant.

Figures du deux en un

Dans l'avant-dernière strophe de *Prose*, il semble que « l'enfant abdique son extase » parce qu'elle est « docte déjà par chemins », comme si elle-même était une figure du poète ayant d'abord une intuition tacite de ce qu'il tentera ensuite de traduire par le langage. L'identité de cette jeune sœur étant manifestement inassignable, pourquoi choisir entre Maria, une voix dans l'âme du poète, où la morte habite encore sous les espèces du souvenir, et même la figure quasi maternelle, « sensée et tendre », d'une épouse ou d'une amante, que Mallarmé, comme il le fait ailleurs après Baudelaire, appellerait « sœur » ? Notons aussi au passage que le verbe *abdiquer* pourrait être lu comme une allusion à l'« impératrice enfant » de « Victorieusement fui... ». L'ambiguïté étant constitutive du poème on ne saurait chercher à la réduire sans le dénaturer profondément. Sans doute convient-il de préserver l'hypothèse d'une tension entre plusieurs réalités possibles qui ne s'en superposent pas moins. Ou plutôt la figure féminine doit-elle rester sans nom car « enfant » et « sœur » ne sont pas des noms propres mais des noms communs convenant à des types, surtout chez Mallarmé, et rien n'autorise en tout cas à traduire : Maria. De même que l'île est une certaine modalité à la fois du monde et de l'âme, qu'elle est ensemble intérieure et extérieure, de même la mystérieuse enfant est-elle sans doute double, figuration empruntant ses traits simultanément à de possibles êtres réels et à un type idéal.

Il est surprenant à cet égard de voir des commentateurs invoquer le vers 10 : « (Nous fûmes deux, je le maintiens) » comme garant de la distinction effective entre le poète et la figure féminine. Ne faut-il pas plutôt y lire la volonté d'exorciser un doute, une incertitude, qui se trouvent d'ailleurs insinués dans l'esprit du lecteur par le simple fait d'être formulés ? La précision du vers 10 ne s'impose que parce que le poète, hanté par une hésitation, a besoin de se convaincre, nul autre que lui naturellement ne s'en souciant, que cette autre dont il croit se souvenir n'est pas une part de lui-même. C'est ce qui autorise la supposition que cette dualité qui n'en est

pas une pourrait figurer la gémellité indispensable dans tout acte poétique, comme la figure aussi « le jonc vaste et jumeau », au vers 43 de *L'après-midi d'un faune*, comme l'évoque cette formule résumant les qualités attendues d'un vrai créateur : « le jet délicat et vierge et une jumelle clairvoyance directe du simple »⁷³⁶. Il n'est pas impossible que Mallarmé, avec son humour discret, fasse allusion à la nécessité, pour bien voir ce qui se produit sur la scène du théâtre, de disposer d'une « jumelle »⁷³⁷ mais l'essentiel est ailleurs, dans cette loi qui exige le deux dans l'un pour qu'advienne une « clairvoyance directe ».

Un signe que l'on touche ici à une préoccupation essentielle de Mallarmé est que le même impératif exigeant le maintien de l'unité dans la dualité ou de la dualité dans l'unité se trouve exprimé par le faune sous une forme négative :

Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs

Traîtresses, divisé la touffe échevelée

*De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée*⁷³⁸

Au *confiteur* du faune répondent en écho ces lignes qui suggèrent elles aussi la nécessité de ne pas actualiser les dualités potentielles : « Coupable qui, sur cet art, avec cécité opérera un dédoublement : ou en sépare, pour les réaliser dans une magie à côté, les délicieuses, pudiques — pourtant exprimables, métaphores. »⁷³⁹ Ainsi la présence de la jeune sœur dans *Prose* pourrait-elle n'avoir d'autre fonction que de donner figure vivante, c'est-à-dire imaginaire, à l'un des schèmes fondamentaux de la poésie symboliste : celui de la fusion du multiple dans l'un, formulé par George dans sa définition de la poésie comme conjonction et participation l'un à l'autre des éléments de couples divers.

La figure du poète reparaît constamment d'un bout à l'autre de l'œuvre poétique de Mallarmé. Il serait même à peine excessif d'affirmer que c'est en définitive la seule, à condition de préciser qu'elle s'élargit parfois pour englober d'autres types d'artistes : des peintres ou encore Wagner. Dans *Prose*, Mallarmé est presque

736. *Crayonné au théâtre*, OC, p. 298.

737. Cf. *Le genre ou des moderne*, OC, p. 313 : « j'aime Gautier appliquant à son regard las la noire jumelle comme une volontaire cécité ». La fonction normale des jumelles est évidemment inversée ici : il s'agit de dénoncer une de ces nombreuses pièces qui trahissent l'« essence supérieure » du théâtre.

738. *L'après-midi d'un faune*, v. 82-84, OC, p. 52.

739. *Magie*, OC, p. 400.

parvenu à la constituer en « Type sans dénomination préalable », en « Figure que Nul n'est ». Il n'y a pas complètement réussi : la figure de la jeune sœur peut manifestement renvoyer à plusieurs personnes possibles de la vie réelle, celle du poète n'est pas sans rappeler le mythe biblique de Moïse. Mallarmé, quand bien même il eût joui des années qu'il estimait nécessaires à cette fin, n'eût sans doute pas davantage achevé le Livre conçu comme un aboutissement de sa théorie de la suggestion et de l'abstraction car sa poésie, toute poésie sans doute, aussi dépouillée et éloignée du concret qu'elle se veuille, ne peut manquer d'y plonger ses racines. Certes il suffit, pour constituer une figure, de la doter d'une structure, d'un geste, d'un ou deux traits, par exemple de la pâleur et un sourire, mais on écartera difficilement les traces d'une identité, l'éventualité d'y poser un nom.

Si George atteint souvent un degré d'abstraction qui rapproche sa poésie de celle de Mallarmé, on a vu que Yeats se défiait de tout ce qui serait susceptible d'éloigner l'art de la vie. Son refus du réalisme l'amène cependant à rechercher aussi une certaine modalité de stylisation, de sorte que l'on reconnaît chez lui une tentative, explicitement avouée d'ailleurs, pour reculer la figure dans l'imaginaire, si ce n'est toujours du mythe, du moins de la légende, du passé historique ou de certains genres de la chanson populaire comme la ballade. Ainsi Yeats inscrit-il les traits de son expérience personnelle dans des structures abstraites qui lui confèrent une dimension universelle : la figure de Maud Gonne vient par exemple se superposer à celles d'Hélène ou des grandes reines de la légende irlandaise. À la différence de Mallarmé, Yeats ne cherche nullement à créer un type pur mais son recours au mythe comporte également une visée dématérialisante et dépersonnalisante bien près de rejoindre celle qui a été si fortement revendiquée par le poète français. Plutôt que de revenir sur ces motifs bien connus, dont la critique a déjà largement fait état, nous nous attacherons à quelques exemples plus discrets mais tout aussi significatifs d'une parenté, au moins relative, avec la poétique de Mallarmé.

La liturgie poétique refond le moi en l'introduisant dans une figure

Dans un poème intitulé *The people*, *Le peuple*, Yeats exprime son amertume devant l'indifférence des Irlandais, plus particulièrement des Dublinois, à l'égard du renouveau dramatique auquel il a œuvré pendant une période relativement longue de son existence :

What have I earned for all that work, I said,
 For all that I have done at my own charge ?
 The daily spite of this unmannerly town,
 Where who has served the most is most defamed,
 The reputation of his lifetime lost
 Between the night and morning. I might have lived,
 And you know well how great the longing has been,
 Where every day my footfall should have lit
 In the green shadow of Ferrara wall;
 Or climbed among the images of the past —
 The unperturbed and courtly images —
 Evening and morning, the steep street of Urbino
 To where the Duchess and her people talked
 The stately midnight through until they stood
 In their great window looking at the dawn;
 I might have had no friend that could not mix
 Courtesy and passion into one like those
 That saw the wicks grow yellow in the dawn

Qu'ai-je gagné après tout ce travail, disais-je,
 Après ce que j'ai fait, et tout fait à mes frais ?
 La hargne sans répit de cette ville rustre,
 Qui diffame le plus qui le plus a servi,
 Où la réputation d'une vie tout entière
 S'envole entre soir et matin. J'aurais pu vivre —
 Et vous savez combien mon cœur le désirait —
 Où mon pas tous les jours aurait dû se poser
 Dans l'ombre verte au pied du haut mur de Ferrare;
 Et j'aurais pu gravir au milieu des images
 Du temps passé, tranquilles et courtoises,
 Soir et matin, la rampe raide d'Urbino
 Menant où la duchesse et ses gens devisaient

Dans la nuit solennelle et puis faisaient silence
 Face à l'aurore ensemble à leur grande fenêtre;
 Et j'aurais pu n'avoir nul ami qui ne sût
 Fondre passion et courtoisie comme ceux-là
 Qui voyaient s'assombrir les lampes à l'aurore⁷⁴⁰

Rien ne paraît à première vue moins mallarméen que ce poème sans mystère et relatant une expérience somme toute banale. Son mouvement tend toutefois à dissoudre une situation pénible, déjà dématérialisée dans le souvenir puisque le poète se la rappelle neuf ans plus tard, de façon à la rendre fusible pour le rêve. L'image décevante de Dublin, « this unmannerly town, cette ville rustre », qui ignore les bonnes manières, est transposée dans la lumière de l'Italie. À ses habitants ingrats se substituent les figures de « the Duchess and her people, la duchesse et ses gens » : il s'agit d'Elisabetta Gonzaga, évoquée dans *Le courtisan* de Castiglione. Le mot « people » qui désigne principalement les Dublinois dans le titre du poème reparaît ici pour marquer les exigences du rêve qui voudrait remodeler la vie triviale et ses insuffisances en la conformant à ses propres schèmes et transfigurer ce peuple ne sachant pas vivre en une humanité raffinée et idéale.

Un autre phénomène de reprise produit des effets similaires. Au début du texte, Yeats déplore que les efforts de toute une vie, qui en font la grandeur et le prix, soient anéantis par la foule à cause de sa versatilité « entre soir et matin, between the night and morning ». Cette formulation étrange inverse l'ordre plus évident de l'expression courante en anglais comme en français : du matin au soir. Elle permet de substituer à cette temporalité de la profanation et de l'inanité, dans les six derniers vers cités, une temporalité nocturne du rêve, de l'accomplissement et de la plénitude puisque c'est précisément « la nuit solennelle, the stately night », littéralement, pleine de noblesse et de majesté, qui abrite les riches conversations de ces personnages évoqués comme l'antithèse même d'une humanité commune fermée aux splendeurs de l'art. Quant au vers 12, il reprend en conservant l'ordre inversé des termes la même notation temporelle : « evening and morning, soir et matin » pour introduire cette fois la dimension d'une temporalité cyclique, quasi liturgique qui, dans la répétition du même geste accompagnant le déroulement imperturbable des cycles cosmiques, vise à annuler par le rite rêvé, n'ayant d'autre lieu que le poème,

740. *The Wild Swans at Coole, Var.*, p. 351. Trad., p. 195.

l'insignifiance d'une réalité refusant ce que l'on attend d'elle. Le poète, à travers l'acte d'évoquer par l'écriture un autre lui-même parcourant, « soir et matin, la rampe raide d'Urbino », relègue dans l'oubli tout le concret de son existence actuelle, se coule dans l'une de ces figures reculées, se superpose à elle en la superposant à lui et vient coïncider avec elle de façon à faire preuve peut-être, dirait Mallarmé, qu'il est possible, ailleurs, d'exister autrement.

Le corps et l'amour géomètres

Mallarmé a tenté de concevoir une figure qui tendît vers le rien, le blanc, le vierge, le pur et qui constituât de la sorte un support adéquat de l'imaginaire. Bien qu'ils ne poussent pas aussi loin la contestation radicale du donné, George et Yeats impriment à leur poésie un mouvement qui va dans le même sens. Ainsi vient-on de voir que Yeats n'hésitait pas à emprunter ses figures à l'histoire mais pour n'en retenir qu'une structure relativement abstraite. À travers la scène concrète de la conversation s'étendant du soir au matin et se renouvelant toutes les nuits, est visé le rythme d'une existence supérieure dont on souhaiterait qu'il animât la vie réelle. À l'instar du symbole antique dont il fallait réunir les deux moitiés, le poème conjoint, articule l'un sur l'autre le rêve et la réalité, l'abstrait et le concret, l'invisible et le sensible. C'est sans doute en ce sens que George a écrit :

Leib · seele sind nur worte

Wechselnder wirklichkeit.⁷⁴¹

Corps · âme ne sont que des mots

Pour une réalité alternative.

Le participe présent *wechselnd* est extrêmement chargé de sens car il marque à la fois l'alternance et la transformation. Il peut et doit être compris en rapport avec les considérations de Mallarmé sur le « point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement » ou encore sur « la Musique et les Lettres » en tant que « face alternative [...] d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée »⁷⁴². Ces expressions témoignent d'une grande originalité dans l'appréhension des rapports entre le

741. *Das Neue Reich, Sprüche an die Lebenden, Leib und Seele*, p. 452.

742. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 649. Cf. ci-dessus, chapitres VI et X, pp. 167, 286-287.

spirituel et le matériel, entre l'un et le deux, qui interdit les assimilations hâtives avec la pensée de Platon ou celle de Hegel. Ces préoccupations ont été également celles de Yeats. Dans un texte surprenant, il dirige contre la censure ecclésiastique visant les œuvres d'art prétendues indécentes une attaque fondée sur une maxime de Thomas d'Aquin : *anima rationalis est tota in toto corpore et tota in qualibet parte corporis*, accompagnée de cette traduction à peu près exacte : « the soul is wholly present in the whole body and in all its parts, l'âme est intégralement présente dans l'ensemble du corps et dans chacune de ses parties ». C'est, selon le poète irlandais, au nom de ce principe qu'est apparu après la mort de saint Thomas « un art du corps » et que les peintres religieux se sont sentis autorisés à prendre pour modèle de la Vierge leur épouse ou leur maîtresse⁷⁴³.

Ces réflexions éclairent *Le présent d'Harun Al-Rashid*, dont nous avons déjà dit quelques mots et sur lequel il convient à présent de revenir en relevant d'abord ce bel éloge des Bédouins :

I cannot hide the truth
That wandering in a desert, featureless
As air under a wing, can give birds' wit.

Je ne puis cacher cette vérité
Que le fait d'errer dans un désert, dont les traits sont aussi imprécis
Que l'air sous une aile, peut donner l'esprit des oiseaux.

Depuis son premier grand poème intitulé justement *The Wanderings of Oisín*, *Les errances d'Ossian*, le motif du vagabondage occupe une place centrale dans la poésie de Yeats. Or l'errance constitue tout le mode de vie des Bédouins, dont il est question dans ces vers et qui sont désignés un peu plus haut comme des « wanderers ». Le fait qu'il appartienne à une civilisation où le nomadisme a sa part explique sans doute en partie que le poète ait choisi d'assumer le rôle de l'Arabe Kusta ben Luka. Il se trouve que les hommes du désert sont déjà détenteurs du « mystère » révélé au narrateur par son épouse parce qu'ils vivent, semble-t-il, dans un milieu si ce n'est abstrait, du moins « featureless », dont les traits ne se distinguent pas clairement, sont estompés, qui est de ce fait presque aussi transparent

743. « The Censorship and St. Thomas Aquinas », *Uncollected Prose* 2, pp. 478-479.

que l'air, univers intermédiaire entre la terre et le ciel qui donne une âme d'oiseau à ses habitants.

Ces images suggèrent une oblitération de la réalité concrète, confirmée un peu plus loin par ces vers évoquant la révélation proférée par la jeune femme :

Those terrible implacable straight lines
Drawn through the wandering vegetative dream

Ces lignes droites terribles et implacables
Tirées à travers le rêve végétal errant

Les deux adjectifs « terribles et implacables » s'expliquent par l'origine inconnue et indéterminable⁷⁴⁴ des vérités qui se manifestent d'emblée avec une grandeur effrayante mais aussi par le fait qu'elles relèvent de l'abstraction, dont la ligne droite est aux yeux de Yeats l'emblème abhorré : « reason, the most ugly man, as Blake called it, is a drawer of the straight line, la raison, l'être le plus laid selon Blake, trace une ligne droite »⁷⁴⁵. Pourtant ces vérités participent aussi de ce que le poète connaît de plus vivant : le rêve dont la profuse richesse est indiquée ici par l'image de la végétation luxuriante⁷⁴⁶ et qui est « wandering, errant » comme la terre promise pour Mallarmé. Ainsi le mystère se produirait-il comme le résultat d'un mariage entre l'abstraction et la vie dans un domaine imaginaire insaisissable mais que les « emblèmes » tracés par la jeune femme sur le sable « à la première ondulation du désert », donc au seuil même qui sépare le monde civilisé de l'inconnu, permettraient d'appivoiser. Vers la fin du texte se présentent de nouveaux éléments en faveur de cette interprétation :

The voice has drawn
A quality of wisdom from her love's
Particular quality. The signs and shapes;
All those abstractions that you fancied were

744. Cf. le passage important à cet égard cité ci-dessus, chapitre X, pp. 293-294.

745. « Discoveries », *Essays and Introductions*, p. 288. Trad., p. 167.

746. Cette conjonction de l'abstraction et de la vie dans le monde imaginaire du rêve a déjà été rencontrée. Cf. ci-dessus, chapitre VIII, p. 229, notes 64, 65.

From the great Treatise of Parmenides;
 All, all those gyres and cubes and midnight things
 Are but a new expression of her body

De la qualité particulière

De son amour, la voix a tiré une certaine qualité
 De sagesse. Les signes et les formes;
 Toutes ces abstractions dont tu as imaginé qu'elles provenaient
 Du grand Traité de Parménide;
 Toutes ces spirales et ces cubes et ces choses de minuit,
 Tout n'est qu'une expression nouvelle de son corps

Que résulte-t-il en définitive de cette liturgie cabalistique jouée à la limite du désert ? La révélation verbale et graphique consignée dans *A Vision*, sera-t-on à l'évidence tenté de répondre. Là n'est peut-être pas tout l'essentiel : ces abstractions géométrico-philosophiques dignes du plus aride des présocratiques participent de la passion humaine. Au début du poème, le narrateur demande d'abord à son destinataire d'insérer la lettre relatant les événements et les secrets qu'elle découvre dans le recueil de Sappho. Il se ravise immédiatement : le « Traité de Parménide », moins fréquenté, sera de ce fait même moins risqué. Cette hésitation s'éclaire à la fin du poème. La « sagesse » dont la jeune femme s'est faite le héraut est à la fois générale comme la pensée mathématique ou philosophique et « particulière » comme le sentiment amoureux chanté par la poétesse grecque, elle est à la fois propre aux individus auxquels elle s'adresse nommément, puisqu'elle participe directement de leur individualité et de leurs sentiments, et commune à toute l'humanité appelée à la connaître un jour. Cette sagesse se situe quelque part à mi-chemin entre le concret et l'abstrait, d'où peut-être les dessins tracés sur le sable comme des schèmes en mouvement. Elle consiste tout entière dans « a new expression of her body, une nouvelle expression de son corps », comme on parle d'une expression fugitive sur un visage, prompte, telle une ride sur le sable au bord du désert, à s'effacer.

L'intérêt de ce poème est de transposer une expérience vécue : Yeats n'envisage pas d'art qui soit radicalement séparé de la vie. La visée n'est pas pour autant réaliste : il s'agit bien de transposer et non de copier. Comme dans *The people*, le moyen de la transposition est double : un recul dans le passé et dans une culture

étrangère. La fonction de ce décalage spatial et temporel, qui joue aussi un rôle important dans *Hérodiade* et dans *L'après-midi d'un faune* par exemple, est de marquer une rupture avec l'existence ordinaire de façon à n'en retenir que la plus haute signification. Le poème reste évasif sur ces « vérités » qui se donnent hors de toute origine assignable, comme « nées d'elles-mêmes », car sa fin n'est pas de révéler des secrets mais de pointer vers un mystère qui se laisse pressentir à travers la figuration parfaite du personnage féminin. Le poème est ainsi le lieu où ce qui reste la vie manifeste en même temps la possibilité d'autre chose qui ne se sépare pas de la vie mais la couronne.

C'est pourquoi il est important que cette vérité advienne à travers quelques mouvements schématiques et une figure corporelle qui fait preuve par sa nouveauté, en tant qu'indice d'une métamorphose visible pour celui vers qui elle fait signe. L'épouse du narrateur, sans le savoir puisqu'elle n'a aucune conscience de ce qui se produit par elle, fait de son corps un symbole : un mariage indissoluble de matérialité et d'esprit, de forme et de sens, de concret et d'abstrait. C'est son mariage avec le narrateur qui déclenche le processus de la figuration : peut-être la vérité est-elle anonyme mais elle se rend présente à celui qui la cherche par le biais d'un être qui participe directement de son individualité. Ainsi la jeune femme donne-t-elle accès au mystère par « une nouvelle expression de son corps », par un changement perceptible pour celui-là seul qui se trouve si étroitement liée à elle. L'âme n'intervient pas : elle est tout entière dans le corps. « So she had outdanced thought »⁷⁴⁷, est-il dit ailleurs d'une autre figure féminine, morte d'avoir épuisé sa vie dans la danse, « ainsi avait-elle extériorisé la pensée dans la danse » ; elle avait produit la pensée en la dansant. Le sens se déploie dans le prolongement de la danse ou du geste schématique en tirant sa substance du corps et de l'existence la plus concrète. La « divine transposition » va toujours « du fait à l'idéal ».

George et le schématisme des gestes héroïques

Il semble que la poésie de George doive se lire dans cette perspective. Sa simplicité quasi schématique procède de la simplification d'une réalité empruntée à la vie mais stylisée dans le poème et qui exige d'être redéployée autrement par le lecteur, selon des directions que n'autorise pas forcément son expérience quotidienne. Le poème suivant est peut-être l'un de ceux qui témoignent le mieux de cette intention :

747. *The Wild Swans at Coole, The Double Vision of Michael Robartes II*, v. 23, Var., p. 382.

Uns traf das los : wir müssen schon ein neues heim
 In fremden feld uns suchen die wir kinder sind.
 Ein efeuzweig vom feste steckt uns noch im haar ·
 Die mutter hat uns auf der schwelle lang geküsst ·
 Sie seufzte leis und unsre väter gingen mit
 Geschlossnen munds bis an die marken · hingen dann
 Zur trennung uns die feingeschnitzten tafeln um
 Aus tannenholz — wir werfen etliche davon
 Wenn einer aus den lieben brüdern stirbt ins grab.
 Wir schieden leicht · nicht eines hat von uns geweint ·
 Denn was wir tun gereicht den unsrigen zum heil.
 Wir wandten nur ein einzigmal den blick zurück
 Und in das blau der fernen traten wir getrost.
 Wir ziehen gern : ein schöner ziel ist uns gewiss
 Wir ziehen froh : die götter ebnen uns die bahn.

Le sort nous a choisis pour un autre foyer
 Vers l'inconnu déjà tout enfants que nous sommes.
 Le lierre de la fête est encore à nos fronts;
 Sur le seuil, longuement, nous ont baisés nos mères
 Étouffant leur soupirs; nos pères nous suivirent
 Bouche close, aux confins du village; ils ont mis
 À nos cous pour adieu les tablettes sculptées
 Dans le bois de sapin et nous en jetterons
 Si quelqu'un de nos frères aimés meurt dans sa tombe.
 Nous partîmes sans peine et n'avons point pleuré
 Ce que nous faisons là c'est pour le bien des nôtres.
 Une fois seulement nous tournâmes la tête
 Et, d'un pas ferme, avons gagné les lointains bleus.

Nous partons volontiers : le but est beau, c'est sûr
 Et nous partons heureux : les dieux frayent nos routes.⁷⁴⁸

Il est impossible de situer la figure collective de ces « premiers nés » dans le temps et dans l'espace. Tout le drame se résume en un « départ » dont les raisons et les circonstances restent profondément mystérieuses. Le poème se contente de suggérer quelques éléments d'une « fête » et d'une cérémonie dont les détails, vaguement indiqués, évoquent un rituel d'initiation. Les enfants quittent l'univers familier où ils étaient en sécurité pour s'engager dans l'âge adulte vécu comme une aventure dont ni la signification ni le terme ne sont précisés, à supposer qu'elle n'en soit pas dépourvue. Hormis la notion d'un dévouement à la collectivité apparaissant à la fin du poème, ce dernier semble donc ne mettre en jeu qu'un passage du monde connu, avec ses repères habituels, à un espace étranger, indéterminé, indéfini dans lequel on s'engage héroïquement, sans hésiter. Tout le poème se réduit ainsi à l'esquisse d'un schème qui est celui de l'âme noble, élue de dieux dont il n'importe nullement de savoir quels ils sont ni même s'ils existent, âme aspirant au bleu des lointains, à un but dont on ignore tout, si ce n'est qu'il est beau. C'est la même imprécision schématique qui fait tout l'intérêt de cette strophe :

So hältst du immer wach die müde stirn
 Und gleitest nicht herab von steiler bösche
 Ob auch das matt erhellte ziel verlösche
 Und über dir das einzige gestirn.⁷⁴⁹

Ainsi tiens-tu toujours en éveil le front las
 Et ne glisses pas au bas de la pente escarpée
 Quand même viendrait à s'éteindre le but faiblement éclairé
 Et au-dessus de toi l'unique constellation.

Là encore sont mis en valeur le geste et l'attitude héroïques de celui qui persévère dans la voie incertaine d'une ascension vers des sommets inconnus, tendu vers un

748. *Das Buch der Hirten- und Preisgedichte, Hirtengedichte, Der Auszug der Erstlinge*, p. 70. Trad., p. 87.

749. *Das Jahr der Seele, Traurige Tänze*, 24, p. 163.

« but » abstrait, à la fois inaccessible et non défini, dans lequel chaque lecteur peut glisser tout le concret de ses propres aspirations. L'extrême stylisation des récits et des situations, conformément à la leçon de « Toute l'âme résumée... », vise ainsi à exclure jusqu'au moindre effet de réel, de manière à permettre le libre déploiement de l'imaginaire dans le cadre du moins des structures propres à la pensée de George qui glorifie une certaine forme d'héroïsme et de transcendance conçue comme dépassement et dépouillement de l'humanité commune.

Le divin et la transparence du corps

La figure qui incarne parfaitement cet idéal aux yeux du poète est celle de Maximin. Comme les figures jumelles de *Prose*, comme la figure de l'épouse dans *Le présent d'Harun Al-Rashid*, celle de Maximin, empruntée à la réalité mais déjà dématérialisée et reculée par le souvenir, idéalisée, schématisée et mythifiée par la poésie, atteste la possibilité et même la présence effective d'une humanité de part en part traversée par l'éclat du divin. George invente un mythe et un culte de l'homme-dieu, dont la divinité est l'humanité transcendée vers un état de perfection idéale. Le corps et la dimension concrète de la figure s'effacent pour laisser paraître une splendeur dont l'origine est à chercher dans la puissance des aspirations, du désir et du rêve humains :

Ich seh in dir den Gott
Den schauernd ich erkannt
Dem meine andacht gilt.

Pour moi je te vois Dieu
Un frisson me l'a dit
À toi va ma ferveur.⁷⁵⁰

La traduction de M. Boucher force légèrement le texte. L'original est plus nuancé : il suggère que s'est produite en Maximin la superposition de l'homme et du Dieu attendu comme un accomplissement de l'humain. Plutôt que de regarder le jeune homme comme un dieu venant visiter la terre à la manière antique, il serait plus exact de dire qu'il a été fait dieu, qu'il porte en lui les marques de la divinité parce qu'il

750. *Der Siebente Ring, Maximin, Künfttag I*, p. 279. Trad., p. 179.

incarne la possibilité d'une humanité divinisée. Son avènement est à la fois événement et promesse :

Wir schmückten dich mit palmen und mit rosen
 Und huldigten vor deiner doppel-schöne
 Doch wussten nicht dass wir vorm leibe knieten
 In dem geburt des gottes sich vollzog.

Et nous t'avons orné de palmes et de fleurs
 Nous rendîmes hommage à ta double beauté
 Sans nous savoir agenouillés devant un corps
 Où venait s'accomplir la naissance d'un dieu.⁷⁵¹

C'est le motif de la naissance qui est ici capital : la divinité n'est pas donnée, elle jaillit d'une attente. Il est vrai que le statut de Maximin est plus ambigu dans *L'Étoile de l'Alliance*, recueil plus tardif, que dans *Le Septième Anneau*. Il semble dans ce passage que la divinité du jeune homme ne se découvre qu'après coup et même qu'elle se constitue par le culte et par l'opération poétique qui le prolonge. Il convient toutefois de reconnaître que les autres poèmes du cycle de Maximin autorisent le raccourci du traducteur qui assimile Maximin à un dieu. Le « Libérateur, Befreier », évoqué dans la première strophe de *Venue II*, et que M. Boucher désigne comme un « sauveur » plus connoté, est sans nul doute Maximin. La série intitulée *Sur la vie et la mort de Maximin* est encore plus explicite. Le premier poème le donne comme un dieu apportant le salut. Le second suggère une superposition avec la figure du Christ :

Wie ihre last Maria Annens tochter
 Hat hier die mutter dich verkannt getragen.

751. *Der Stern des Bundes*, « Eingang », 2, p. 350. Trad., p. 203.

Telle jadis Marie, fille d'Anne, ta mère

Ici porta le faix d'un enfant méconnu.⁷⁵²

Plus tard, toutefois, l'ambiguïté est non seulement maintenue mais ouvertement déclarée, au point de se faire hésitation, incertitude :

War der gott der mich erleuchtet

War der geist der mir erschienen

Fern aus unermessnen höhn ?

Hab ich selber ihn geboren ?

[...]

Riss ich nicht ins enge leben

Durch die stärke meiner liebe

Einen stern aus seiner bahn ?

Le dieu dont j'avais la lumière

L'esprit apparu venait-il

De sommets lointains, inconnus ?

Ou l'ai-je moi-même enfanté ?

[...]

N'ai-je point pour ma vie étroite

Et par la force de l'amour

Pris sur son orbite une étoile ?⁷⁵³

La question posée est celle-là même qui s'inscrit en filigrane dans *Le présent d'Harun Al-Rashid*, où l'origine des vérités qui se révèlent reste mystérieuse, indécidable. Le dieu n'est pas, il naît dans l'humain, enfanté par le désir humain. Le divin surgit d'un au-delà qui n'est pas une transcendance absolue mais un prolongement de la « vie étroite ». Bien plus, si la présence de Maximin sur la terre apparaît comme un « prodige, wunder » la source n'en est pas Dieu mais le regard et

752. *Der Siebente Ring, Maximin, Auf das Leben und den Tod Maximins, Das zweite : Wallfahrt*, p. 285. Trad., p. 187.

753. *Der Stern des Bundes*, zweites Buch, III, 1, p. 377. Trad., p. 215.

le geste du poète qui transgresse un ordre sans lui immuable. La belle image du dernier vers suggère en effet une sorte de coup de force contre les lois cosmiques, par l'effet duquel un nouveau Prométhée capture une étincelle de divinité et produit grâce à elle une transsubstantiation de tout l'être terrestre. Ce dernier trouve ainsi son accomplissement par sa participation à des hauteurs stellaires, scintillantes et lointaines mais visibles pour l'homme. La figure parfaite de Maximin est l'instrument de cette opération :

Du weihst den weg die luft
Und uns auf die du schaust

Tu consacres par un regard
L'espace, la route et nous-mêmes⁷⁵⁴

Le jeune homme, à l'instar du Christ dont il est la transposition ou la métaphore, remplit ainsi une fonction de médiateur entre l'aspiration au divin dans l'homme et la réalité, dont les aspects essentiels sont synthétisés dans ce poème, le dernier de la série qui ouvre *L'Étoile de l'Alliance* :

Wer is dein Gott ? All meines traums begehrt ·
Der nächste meinem urbild · schön und hehr.
Was die gewalt gab unsrer dunklen schösse
Was uns von jeher wert erwarb und grösse —
Geheimste quelle innerlichster brand :
Dort ist Er wo mein blick zu reinst es fand.
Der erst dem einen Löser war und Lader
Dann neue wallung giesst durch jede ader
Mit frischem saft die frühern götter schwellt
Und alles abgestorbne wort der welt.
Der gott ist das geheimnis höchster weihe
Mit strahlen rings erweist er seine reihe :

754. *Der Siebente Ring, Maximin, Künfttag III*, p. 280. Trad., p. 181.

Der sohn aus sternenzeugung stellt ihn dar

Den neue mitte aus dem geist gebär.⁷⁵⁵

Quel est ton Dieu ? Tout le désir qui habite mon rêve ·

Le plus proche de mon idéal · beau et sublime.

Ce qui donna la force à nos cœurs sombres

Ce qui depuis toujours nous conféra valeur et grandeur —

Source la plus occulte, feu le plus intime :

Il est là où mon regard, quêtant ce qu'il y a de plus pur, le trouva.

Il fut d'abord pour un seul Celui qui délivre et Celui qui accable

Puis il répand un nouveau bouillonnement à travers toute veine

Il gonfle d'une sève neuve les anciens dieux

Et tous les mots étioles du monde

Le dieu est le mystère de la cérémonie suprême

Il manifeste ceux qui le suivent en les environnant de rayons :

Le fils né des étoiles le figure,

Qu'un nouveau centre enfanta de l'esprit.

On notera d'emblée que ce n'est pas Dieu qui est évoqué mais « ton Dieu » d'abord et *le* dieu ensuite, avec majuscule puis sans majuscule. Lorsque George dote un substantif d'une majuscule, on peut être sûr que c'est dans une intention particulière. Ce dieu est Dieu lorsqu'il est tien, centre de l'individu et foyer le plus intime, le plus secret, le plus mystérieux de la cérémonie. La lumière des cierges, la fumée de l'encens, tout le flamboiement fastueux de la liturgie est la figuration, l'expansion de cette réalité intérieure, concentrée et quasi oxymorique puisque le vers 4 la désigne comme à la fois « source » et « feu ». Réciproquement, lorsqu'il décrit l'espace extérieur, le geste liturgique façonne un espace intérieur. Comme chez Yeats, le secret qui se donne dans la cérémonie participe ainsi de la singularité la plus profonde de celui qui le cherche. C'est l'avènement de cette possibilité qui fait tout le miracle de Maximin, le fils dont il est question à l'avant-dernier vers : intercesseur, médiateur, né des étoiles et de l'esprit, procédant d'un « nouveau centre », il est la figure par excellence, celle qui rend visible et proche ce qui est à la fois extrêmement

755. *Der Stern des Bundes*, « Eingang », 9, p. 354.

retiré dans la direction de l'intériorité et indéfiniment lointain. Sa mort prématurée atteste toutefois que cette collusion de l'humain et du divin ne peut se produire que dans l'éphémère, comme elle ne se manifeste que dans la lumière intermittente des étoiles. La figure de Maximin représente une limite qui se dérobe aussitôt qu'on croit l'avoir atteinte : celle que peut espérer effleurer une humanité portée à son plus haut degré de pureté, ainsi que le suggère le superlatif relatif du vers 6 : « reinst, le plus pur ».

« Dass ihr das wahre bild am reinsten fasset⁷⁵⁶, afin que vous saisissiez l'authentique figure dans toute sa pureté ». C'est là sans doute le seul vers de George dont la traduction de M. Boucher : « Et vous avez saisi le Vrai dans son essence », nous paraisse totalement inacceptable par sa connotation excessivement platonicienne. Rien dans le texte original ne peut justifier la majuscule de « Vrai » ni la traduction de « bild » par « essence », alors que ce terme désigne la statue du dieu, ainsi que le donne à penser le titre du poème : *Les gardiens du péristyle*. Il est de plus inexact de présenter comme un résultat accompli ce qui n'est suggéré que comme un but à poursuivre. Ce vers résume la fonction du poète telle que George la conçoit et la figure de Maximin est sans doute la plus haute expression qu'il ait su lui donner. En transfigurant le jeune homme au moyen d'une liturgie de l'adoration et de la célébration, il a voulu indiquer qu'à travers la transparence de son corps de gloire était lisible la divinité comme manifestation suprême de l'humanité.

C'est pourquoi le culte de Maximin apparaît enfin comme un substitut de communion dont la finalité est d'opérer rituellement ou symboliquement la transformation intérieure du célébrant et de l'assemblée potentielle que représentent les lecteurs.

Da ich mit allen fibern an dir hänge

Möcht ich nur schöner voller mich entfalten

Puisque je tiens à toi de par toutes mes fibres

Je veux m'épanouir et plus large et plus beau⁷⁵⁷

Le mythe chrétien et la figuration dynamique qu'en donne le rituel eucharistique se trouvent ainsi transposés dans leur aboutissement même puisque la mort de Maximin

756. *Der Siebente Ring, Gestalten, Die Hüter des Vorhofs*, p. 257. Trad., p. 177.

757. *Der Stern des Bundes*, zweites Buch, II, 4, p. 374. Trad., p. 215.

permet, comme celle du Christ, le surgissement d'une humanité nouvelle dans un processus de participation dont ces vers proposent une expression achevée :

Was kann ich mehr wenn ich dir dies vergönne ?

Dass ich als thon mich schmiege deinen händen

Nach deines herzens schlag mein sinnen stimme ?

Dass mich dein mark in mir dir leise ähnelte

Dein blick dein schritt mir eingibt wo ich gehe ?

Du tränkst mit deiner farbe meine träume

Du hilfst den laut mir bilden wenn ich bete

Dein odem rinnt in meinem wort der sterne.⁷⁵⁸

Comment faire davantage que de t'accorder ces choses ?

Que de me prêter comme la glaise à la pression de tes mains

D'accorder mes sentiments au battement de ton cœur ?

De faire que sans bruit ta chair en moi me modèle à ta ressemblance

Que ton regard ton pas me suggèrent où aller ?

Tu imprègnes mes rêves de tes couleurs

Tu m'aides à former le son quand je prie

Ton souffle circule dans ma parole stellaire.

L'allusion au mythe de la création de l'homme, modelé par Dieu dans l'argile, est ici manifeste. Le mythe de Maximin joué dans la liturgie poétique que George lui consacre conduit à la recréation intégrale d'une humanité désormais rayonnante. George pousse ainsi plus loin qu'aucun fidèle ne l'oserait le processus d'identification dont Mallarmé fait le centre de la messe. Par le biais de la liturgie poétique, « la présence mythique avec qui on vient se confondre » inscrit son empreinte au plus profond de l'être pour le rénover et lui permettre d'échapper à son insignifiance ordinaire en lui ouvrant la voie de cette augmentation de soi où Mallarmé voit la fin ultime de l'art⁷⁵⁹ :

758. *Der Stern des Bundes*, zweites Buch, II, 5, pp. 374-375.

759. Cf. ci-dessus, chapitre V, p. 147.

Was ist geschehn dass ich mich kaum noch kenne

Kein anderer bin und mehr doch als ich war ?⁷⁶⁰

Que s'est-il passé pour que je me connaisse encore à peine

Que je ne sois pas un autre et pourtant davantage que ne je fus ?

Maximin, dans son resplendissement de divinité miraculeuse, tient lieu de l'hostie avec sa blancheur éclatante, par laquelle « un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité »⁷⁶¹. Il tient lieu de l'hostie également en tant qu'il incarne le schème de la fusion du multiple dans l'un. Il est l'image unifiante de la communauté poétique rassemblée dans la participation à son être investi d'une inépuisable puissance de métamorphose :

Der du uns aus der qual der zweiheit löstest

Uns die verschmelzung fleischgeworden brachtest

Eines zugleich und Andres · Rausch und Helle

Tu nous a délivrés du tourment des brisures

Nous donna l'Unité faite chair l'Autre et l'Un

Dans le Même : l'ivresse et la lucidité.⁷⁶²

M. Boucher rétablit, contre l'usage de George, l'inévitable majuscule à l'initiale des vieilles notions métaphysiques auxquelles sans doute il craindrait de faire offense s'il ne la leur accordait et croit devoir l'omettre là où le poète l'a expressément voulue : il tend une fois de plus à donner au texte une coloration platonicienne induite. Rendre au vers 2 « verschmelzung » par « Unité » revient par ailleurs à transformer en résultat accompli ce qui n'est dans l'original que « fusion », c'est-à-dire processus propre à la liturgie et à sa transposition dans le poème, conduisant non à une unité réalisée mais à une participation qui en serait l'équivalent symbolique. Quoi qu'il en soit, George rejoint Mallarmé en faisant de la figure un remède au « tourment de la dualité » ou encore, pour reprendre les termes de *L'après-midi d'un faune* rencontrés

760. *Der Stern des Bundes*, zweites Buch, II, 6, p. 375.

761. Mallarmé, *Quant au livre*, *L'action restreinte*, OC, p. 371.

762. *Der Stern des Bundes*, « Eingang », 2, p. 350. Trad., p. 203.

ci-dessus, à « ce mal d'être deux », c'est-à-dire, plus largement, d'être multiple, que le rituel de la communion vise lui aussi à guérir passagèrement et périodiquement.

Dans le rituel liturgique, le poème ou le concert, le but recherché par le participant est toujours le même : « ruisseler, se confondre, et renaître, héros »⁷⁶³. La visée esthétique met ainsi en œuvre un schème baptismal : la mort suivie de la résurrection, du rejaillissement sous une autre modalité d'être. Ainsi la notion pure ne se lève-t-elle qu'une fois le réel concret relégué dans l'oubli. De même faut-il la mort de Maximin pour que surgisse la figure mythique apte à métamorphoser ceux qui, l'ayant reconnue, sont disposés à disparaître pour se confondre avec elle, renaître en elle et irradier comme elle.

763. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, OC, p. 654.

CHAPITRE XIII

LE SCHEME DU NEANT IRRADIANT

Le schème baptismal

Cette formule, à la fin de *Plaisir sacré*, mène le lecteur vers l'accomplissement du texte en le ramenant à son commencement : « Une initiation en dessous illumine, ainsi que le lavage dominical de la banalité. »⁷⁶⁴ L'opération poétique débarrasse l'être de ses oripeaux d'emprunt, accumulés dans une existence avec laquelle on ne peut éviter d'avoir à compter; par elle advient la coïncidence fulgurante du présent relatif avec le mystère fondateur dissimulé au plus inaccessible de l'individualité humaine. Sans doute est-ce pourquoi le poème s'annonce si souvent chez Mallarmé comme un équivalent du baptême, dans lequel il faut d'abord mourir à la vie ordinaire pour renaître à une forme d'existence radicalement nouvelle. Le baptême ne saurait évidemment avoir le moindre sens pour un athée en tant que sacrement; il en conserve pourtant un en tant que geste ou schème, débarrassé de sa fonction religieuse et des références implicites qu'elle suppose. Le geste baptismal déploie la promesse d'une « initiation », c'est-à-dire d'un commencement absolu, d'un jaillissement inouï de l'être, d'un resurgissement dans l'originalité. La fête, comme tout rite liturgique en général, est le rappel de cette admirable éventualité. C'est elle encore qui se manifeste à travers l'une des structures les plus fondamentales de la poésie mallarméenne et dont on trouve des équivalents chez George et Yeats : le schème du néant irradiant.

C'est pourquoi Mallarmé suggère aussi que l'extinction de tout sentiment religieux serait particulièrement déplorable « quand ne fleurit même pas la vie reconquise et native »⁷⁶⁵. Cette dernière expression fait allusion à la nouvelle modalité d'être à conquérir dans la fête esthétique, comme elle peut s'épanouir, fût-ce de façon éphémère, grâce au « lavage dominical de la banalité », qui est

764. *Plaisir sacré*, OC, p. 390.

765. *Catholicisme*, OC, respectivement, pp. 390, 391.

manifestement dans *Plaisir sacré* l'une des fonctions essentielles de toute liturgie. Sans doute se trouve-t-on ainsi en présence de la version mallarméenne du mythe rousseauiste et romantique de la pureté des origines, transposition de cet autre mythe qui, lui, déborde largement les limites de la culture occidentale, le mythe de l'âge d'or. L'origine telle que Mallarmé la conçoit n'est cependant pas de nature historique car, ainsi que l'indique très nettement la traduction anglaise de l'article perdu sur Manet et les impressionnistes : « In extremely civilized epochs [...] art and thought are obliged to retrace their own footsteps, and to return to their ideal source, which never coincides with their real beginnings, dans les moments de civilisation suprême [...] l'art et la pensée sont obligés de revenir sur leurs pas et de retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec leurs commencements réels »⁷⁶⁶. C'est en ce sens seulement que la liturgie poétique peut apparaître comme un baptême renouvelé, dans lequel les participants se délivrent de la cendre de l'existence trop quotidienne, à l'instar d'Igitur tentant de déchiffrer dans le miroir de la conscience de soi un moi pur, le fond de son être point encore offusqué ni obscurci par le dépôt étranger que constitue en lui la volonté de ses ancêtres, accumulée de génération en génération au cours des âges.

L'œuvre d'art future rêvée d'abord par Mallarmé dans *Catholicisme* comme drame ou « Passion » est également désignée comme « une assimilation humaine à la tétralogie de l'An »⁷⁶⁷. L'expression est importante non pas seulement en ce qu'elle vise Wagner mais en ce qu'elle constitue aussi une allusion au cycle des saisons, ainsi que l'indique B. Marchal⁷⁶⁸. Faut-il pour autant y reconnaître le « drame cosmique » de la mort et de la résurrection du soleil, annuelle autant que quotidienne ? L'hypothèse est évidemment fort plausible mais peut-être le phénomène naturel lui-même est-il déjà en quelque sorte figuration d'une aspiration humaine plus essentielle encore que la peur du néant, à savoir celle d'une « vie reconquise et native », que Baudelaire exprimait dans *Le balcon* par le biais d'images analogues. « Rajeunis » sont en effet les soleils qui matinalement resurgissent « Après s'être lavés au fond des mers profondes ». Dès lors, « élargir l'acception canoniale » de la Passion telle qu'elle est représentée dans l'Eucharistie signifie la reconnaître partout où se trouve figurée l'aspiration baptismale qui la fonde mais qui se trouve également inscrite au tréfonds de l'âme humaine. Le mérite de

766. « The Impressionists and Edouard Manet », reproduit dans P. Florence, *Mallarmé, Manet & Redon*, p. 18.

767. *Catholicisme*, OC, p. 393.

768. Cf. *La religion de Mallarmé*, pp. 323-324.

« l'esthétique fastueuse de l'Église » ne serait pas seulement en cela de redoubler la nature sans le savoir, selon la théorie de Max Müller et d'autres positivistes, ce qui, d'une certaine façon n'est pas inexact, mais surtout de ressaisir dans une visée religieuse cette tension de l'homme vers un renouvellement radical de son être, déchiffrée tout autant, déjà, dans le phénomène naturel.

Le geste fondateur du *Pitre châtié*

Ainsi n'est-ce sans doute pas un hasard si Mallarmé a corrigé la huitième strophe des *Fenêtres* de façon à rendre manifeste le schème baptismal, qui constitue un élément essentiel de son imaginaire : « et je meurs, et j'aime [...] À renaître ». Mort, résurrection; disparition, évanescence puis lever de soleil ou d'étoiles : tout se joue peut-être en définitive dans ce pur mouvement d'anéantissement et de rejaillissement à l'altitude. « Cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre. »⁷⁶⁹ Renaître autre, telle est aussi la visée du pitre⁷⁷⁰. Au commencement est en effet la « simple ivresse de renaître ». On ne peut manquer de reconnaître dans cette renaissance par l'eau la transposition du baptême chrétien et Eliade a bien marqué l'étroite relation entre l'immersion et le rituel de renaissance :

Les eaux symbolisent la substance primordiale dont naissent toutes les formes [...]. L'immersion dans l'eau symbolise la régression dans le préformel, la régénération totale, la nouvelle naissance, car une immersion équivaut à une dissolution des formes, à une réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence [...]. Ce symbolisme immémorial et œcuménique de l'immersion dans l'eau comme instrument de purification et de régénération a été accepté par le christianisme⁷⁷¹.

Si le pitre veut « renaître », il lui faut au préalable accéder à une réalité nouvelle, d'où l'emploi du verbe *innover* au v. 7, mourir à son état de pitre en dépouillant ses apparences extérieures, inventer, créer « mille sépulcres pour y vierge disparaître ». Le mot « sépulcre » n'est peut-être pas entièrement innocent ici : on le trouve dans l'expression qui désigne traditionnellement le tombeau du Christ et il n'y aurait rien d'étonnant à ce que le pitre se réclame de cet illustre prédécesseur, comme prototype du ressuscité. Toutefois, dans le cas présent, l'ensevelissement est aussi une danse « à bonds multipliés », chaque immersion étant suivie d'un resurgissement, à la manière dont le déplacement horizontal de la danseuse sur la scène est entrecoupé d'élans vers le ciel, suivis de retombées sur la terre. Ce rituel initiatique a besoin du

769. *Crise de vers*, OC, p. 366.

770. Le texte intégral du *Pitre châtié* a été cité ci-dessus, chapitre X, pp. 272-273.

771. *Traité d'histoire des religions*, pp. 165 et 171.

mouvement et de la répétition : chaque disparition, seulement brève et momentanée, est immédiatement suivie d'une réapparition. Le « nageur » se déplace sur la frontière étroite entre l'air et l'eau, tout comme le danseur parcourt la limite qui sépare le ciel et le sol. Ni l'un ni l'autre ne peuvent se maintenir plus d'un court instant dans l'un ou l'autre élément et cet incessant va-et-vient rend visible pour le lecteur ou le spectateur une double appartenance, une ambiguïté qui est peut-être pour Mallarmé au centre de toute liturgie.

À quel point ce pitre n'a pas d'âme est véritablement une étrangeté. Ce qui se donne assez clairement, même si ce n'est que par allusion, pour une liturgie baptismale ne se joue en effet que sur le plan strictement corporel. La métaphore « yeux, lacs » qui ouvre le poème pourrait très vite faire oublier que la nage de la seconde strophe est elle-même métaphorique. Or la métaphore aquatique, filée jusqu'à la fin du poème, permet précisément de conserver à cette plongée dans une autre intériorité, par l'intermédiaire des yeux, sa dimension physique : le processus sacramentel n'est envisagé que d'un point de vue extérieur et c'est l'acte de la lecture qui introduit seul dans le poème la dimension de l'intériorité. De même en effet que sur la scène le comédien doit user « du geste » pour évoquer le personnage qu'il joue, le rendre visible et, par conséquent, le faire être, de même ce baptême métaphorique se résout-il finalement en une série de gestes qui innovent, font advenir à partir de rien cela même qu'ils créent par un simple mouvement de la « jambe et des bras ». Que « évoquais » et « j'innovais » se fassent écho à la rime n'est peut-être pas seulement le résultat d'une rencontre fortuite. L'être n'est pas donné d'emblée, il n'y a pas d'intériorité, pas d'âme constituée d'avance mais seulement évoquée, suggérée. Le rituel magique évoque : il fait apparaître par la parole et par le geste. La nage du pitre est évocation en ce sens qu'elle fait surgir par le mouvement un être nouveau, qui n'est pas seulement transformation de l'ancien mais création inédite, douée de la radicale originalité de l'éclosion car ce qui était doit « disparaître » pour que, par le bond, naisse le « vierge ».

Ce n'est pas là le seul intérêt présenté par la nage évocatoire du pitre : elle met de plus en jeu un processus de participation, d'identification du nageur au milieu dans lequel il est plongé. Comme l'eau des « yeux, lacs », il est lui-même « limpide » ; elle est « perfide », il est « traître », puisqu'il cherche à se délivrer du personnage de théâtre auquel il se refuse à continuer de s'identifier. Cette eau qu'il croit salvatrice et qui provient de la fonte des « glaciers » lui communique sa « fraîcheur ». Enfin, tout son corps, lavé de la souillure qui, le recouvrant entièrement, lui interdisait de laisser éclater au grand jour son authenticité, parvenu à l'état rêvé de « nudité [...]

pure », s'est comme revêtu de la « nacre » propre aux animaux aquatiques. À la fin de *Petit air I*, l'hypallage produit un effet analogue :

si plonge

Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue

Ta jubilation nue

Dans ce plongeon baptismal, l'âme apparaît comme la « face alternative » du corps, toute dualité s'anéantit entre le dedans et le dehors, de sorte que n'éclate plus qu'une joie pure dont l'extériorité naturelle elle-même participe, transfigurée aussi par le miracle du baptême poétique.

Par le biais de la participation à la nature lustrale de l'eau, le pitre croit ainsi avoir rejoint son essence, s'être identifié avec elle :

Tout à coup le soleil frappe la nudité

Qui pure s'exhale de ma fraîcheur de nacre.

Cette « nudité » est en effet métaphorique : elle ne désigne pas seulement un état du corps, qui peut être vu désormais sans que s'interpose entre le regard et lui l'accoutrement du pitre ou le masque opaque du personnage qu'il représente sur la scène, mais également l'intériorité qu'il voudrait faire paraître dans sa splendeur. Le pitre se sent rayonner avec tout l'éclat d'un corps de gloire dans ce qui pourrait apparaître comme un accomplissement suprême. Ce qui se répand ainsi sur lui sous les espèces de la lumière du soleil brûle en un éclair toute la matérialité impure dont il se sentait chargé et de cette gangue anéantie peut se dégager, s'exhaler l'être neuf, jaillissant subtil comme le parfum, comme l'âme, dans la splendeur de l'or et la solennité du coup de cymbale. Le pitre a atteint le sommet de l'art, il est même devenu œuvre d'art incarnée : « au public d'apprécier avec le sens, vierge, puisé à ce lustre nacré et argenté »⁷⁷². Pourtant, ainsi qu'on l'a vu plus haut, le poème s'achève sur un constat d'échec car la visibilité parfaite atteinte dans le rituel s'avère en définitive insupportable. L'irradiation du pitre est trop brutale. Plus tard, le juste

772. *Berthe Morisot*, OC, p. 536.

équilibre sera trouvé dans une lumière plus indirecte, celle d'une constellation, par exemple, reflétée dans un miroir.

Igitur : du schème baptismal au schème du néant irradiant

Le second morceau d'*Igitur* rapporte une parole du héros qui présente d'étonnantes analogies à la fois avec les considérations d'Eliade sur le baptême citées plus haut et avec la tentative avortée du *Pitre châtié* : « j'aimerais rentrer en mon Ombre incréée et antérieure, et dépouiller par la pensée le travestissement que m'a imposé la nécessité, d'habiter le cœur de cette race »⁷⁷³. L'intérêt du conte pour le présent propos n'est pas seulement qu'il met en œuvre le schème baptismal ou initiatique de la mort et de la résurrection mais aussi qu'il constitue sans doute le lieu où s'effectue le passage de ce motif extrêmement courant à sa version proprement mallarméenne qui en est la transposition puisqu'elle se manifeste dans un double mouvement : celui d'un anéantissement auquel succède un rayonnement. C'est parce qu'il s'agit d'une structure dynamique qu'il est possible d'invoquer en l'occurrence un schème du néant irradiant.

Le mouvement de l'*Ancienne étude*⁷⁷⁴ est celui de l'anéantissement et de la transposition rayonnante à l'altitude. *Igitur* semble l'instrument d'un acte dont il n'est pas le maître et dont la dimension allégorique est manifeste : « souffler la bougie », l'argument du conte précisant, s'il en était besoin, qu'elle est celle « de l'être »⁷⁷⁵. Pourtant, cette fin que veulent les ancêtres n'est peut-être pas celle à laquelle aspire *Igitur* puisqu'il tente de la différer. Là encore l'allégorie est claire : « les caractères du grimoire », c'est-à-dire l'encre noire, s'estompent dans les ténèbres, il n'y a pas d'écriture sans clarté. Or *Igitur* entend ne pas être le jouet de ses ancêtres : ce ne sont pas leurs « souffles » qui doivent faire l'obscurité mais « lui-même ». L'acte librement assumé d'anéantissement qu'il se propose d'accomplir, même s'il est extérieurement identique à celui qu'attendent de lui ses ancêtres, a une autre signification et doit valoir comme « preuve de quelque chose de grand ». Ce qui disparaît, les astres, le hasard, la parenthèse hésite comme si cela était incertain ou même sans aucune importance, trouve une contrepartie dans l'émergence d'une réalité nouvelle : la lune de l'absolu brillant « au-dessus du temps ». L'absolu est incompatible avec l'intemporalité puisqu'il « nie l'immortalité », dit curieusement le

773. OC, p. 438.

774. OC, p. 433.

775. OC, p. 434.

texte. Ainsi cette ouverture promise à Igitur par l'enfance, même tournée vers ses ancêtres, peut se produire sous la forme d'une mystérieuse révélation, à peine suggérée par le geste de soulever les rideaux.

L'expérience d'Igitur semble s'annoncer comme celle d'une coïncidence avec soi-même et en même temps d'une adéquation entre le moi et le monde. Il s'agirait en somme de ressaisir intérieurement comme vocation librement assumée ce qui n'est initialement que le destin de la race exigeant de s'accomplir dans son ultime rejeton. Or il faut, semble-t-il, pour ce faire avoir « parlé selon l'absolu », de sorte que « l'absolu existera en dehors ». Le rêve d'une parole absolue, c'est-à-dire d'une parole qui brille de sa propre évidence grâce à la dissolution intégrale de toute contingence individuelle, exige la nuit, qui nous débarrasse des fausses évidences du jour, mais une nuit illuminée par ce soleil de l'ombre qu'est la lune. Ce lever de lune dans la nuit du dehors expressément voulue est la figuration peut-être d'un autre surgissement, celui, tout intérieur, d'un être qui advient à lui-même à travers une parole délivrée de ses liens ancestraux, qui parvient à la pure création de soi-même par cette parole.

Dans l'esquisse des « 4 morceaux »⁷⁷⁶, le geste que doit accomplir le personnage change apparemment de forme par rapport à l'*Ancienne étude* : il s'agit désormais de jeter les dés mais cela ne fait que préciser la fonction du geste car il s'agit déjà dans ce qui précède d'abolir le hasard. Le coup de dés peut-il abolir le hasard ? Non, sans doute, puisque tout coup de dés est le produit du hasard. S'il n'y a plus de hasard dans le résultat obtenu par Igitur, c'est qu'il est lui-même devenu « absolu », indépendant de tout ce qui n'est pas lui, de sorte qu'on peut imaginer son coup de dés comme l'expression parfaite de ce qu'il est. En tant qu'absolu, il ne peut qu'accomplir un geste absolu, tout comme il est dit précédemment qu'il a « parlé selon l'absolu ». Avant l'accomplissement de son geste, Igitur s'est déjà identifié avec l'absolu, de sorte que le geste ne semble pas apporter de transformation nouvelle mais seulement la « preuve » de ce qui s'est déjà produit : c'est du moins ce que pourrait bien suggérer le dernier mot du passage.

Quoi qu'il en soit, l'accession d'Igitur à l'absolu, qui va de pair avec la négation du hasard, s'inscrit très nettement dans le schème baptismal ou initiatique. La descente dans le secret de l'esprit humain et des choses est explicitement assimilée à une descente au tombeau et Igitur devenu « Infini » n'a pu atteindre cette fin, qui est aussi une naissance, que par la mort de ses ancêtres et du hasard dont ils apparaissent

776. OC, p. 434.

comme les gardiens : « L'infini sort du hasard, que vous avez nié. Vous mathématiciens expirâtes — moi projeté absolu. » La liturgie mallarméenne semble ainsi assez nettement à l'œuvre dans *Igitur* : l'irradiation du personnage comme absolu ou infini a pour condition l'anéantissement de sa race, lourde de tout un poids de passé dont il est indispensable de se délivrer. Le geste d'Igitur doit avoir valeur de preuve comme la liturgie, en un sens, administre la preuve ou l'évidence qu'en elle l'homme parvient à une parfaite coïncidence avec ce qu'il est au plus intime. Cette coïncidence est à la fois produite et manifestée par le rituel, dans lequel se projette, visible aux yeux de tous, l'évidence cachée de ce que l'homme a de plus grand.

Le premier paragraphe du premier des « 4 morceaux », intitulé *Le minuit*⁷⁷⁷, met en œuvre un mouvement qui est celui-là même du sonnet en -yx et du « Coup de dés ». Le cadre suggéré doit tendre vers la limite de l'anéantissement complet : la seule « présence » est celle de l'instant fatidique à partir duquel tout bascule, présence du temps, auquel son immatérialité confère toutes les qualités de l'absence. Encore cette présence intangible est-elle douteuse, ainsi qu'en témoigne l'adverbe « certainement », et résulte-t-elle d'un effacement de tout le reste, dans la mesure où elle « subsiste » seulement. Sans doute faut-il voir en ce résidu les dernières vibrations des douze coups qui auraient pu sonner à une hypothétique pendule. La pièce, selon toute apparence est cependant vide, ne comportant ni miroir ni tentures, « chambre toute mentale », dit très justement B. Marchal⁷⁷⁸, le texte ne permettant pas toutefois de décider d'emblée si elle n'est pas réelle. Aucune distinction n'est possible entre l'intériorité et l'extériorité, l'esprit et les choses se confondent parfaitement. En ce vide, le néant irradie puisque la « vacante sonorité » de l'heure suffit à suggérer la présence de meubles qu'on ne voit pas. Cette irradiation du néant est encore plus nette dans la troisième phrase du paragraphe, où l'heure acquiert juste ce qu'il faut de matière rayonnante pour accéder à un semblant d'être, « son or » devenant « joyau nul de rêverie », nouvelle figure du néant irradiant, dont la réalité n'est toutefois que celle de la fiction. Objet à l'existence improbable, « riche et inutile survivance » évoquant un « aboli bibelot » plus fameux, cette chose n'est rien, « sinon que » sa radieuse surface reflète l'infinité de l'univers, « complexité marine et stellaire » qui ne peut manquer de rappeler celle du « Coup de dés ». Ainsi l'heure sans doute la plus sombre de la nuit produit-elle par son évanescence l'être dans la splendeur de son éclat.

777. OC, p. 435.

778. *Lecture de Mallarmé*, p. 262.

Le quatrième paragraphe dévoile pleinement l'aboutissement du processus d'anéantissement ou de dématérialisation déjà nettement évoqué dans les trois premiers : il ne s'agit de rien de moins que de parvenir à la pureté parfaite. Notons qu'à partir de ce moment, il devient impossible de déceler dans la chambre la moindre trace du héros, qui, participant pleinement de tout ce qui l'entoure, s'est complètement dissous, atteignant ainsi le stade suprême de la pureté où semble le conduire la logique du texte : son « *moi pur longtemps rêvé* » est désormais « le rêve pur d'un Minuit, en soi disparu », dont la voix résonnera à la fin de ce premier morceau. Très étrangement, l'heure noire de minuit, en s'abîmant dans le néant du rêve, ne disparaît pas complètement mais subsiste sous les espèces d'une « Clarté » qui va permettre la réitération du jeu liturgique du miroir en trouvant son équivalent dans les pages blanches du livre. Ce dernier est la trace silencieuse « d'une antique parole » qui est simultanément celle du livre, celle du minuit et naturellement celle du héros n'ayant rien d'autre à énoncer que sa coïncidence avec soi-même et avec les circonstances de son propre effacement : « J'étais l'heure qui doit me rendre pur. »

Les deux derniers paragraphes de ce premier morceau⁷⁷⁹ semblent reprendre les mêmes leitmotive, mais sous une forme quelque peu différente, faisant intervenir de nouveaux objets en lesquels il n'est toutefois pas moins possible de reconnaître la transposition des précédents. C'est ainsi que l'« antique parole » s'efface devant « une antique idée » dont elle était sans doute l'expression, tandis que le livre est remplacé par une chimère, qui remplit exactement la même fonction de miroir assurant la survie, sous les espèces d'une clarté, de la défunte idée. Tous les éléments figurant jusque là dans le conte semblent destinés à retourner au Chaos originel, ce qui doit permettre, sans doute, d'annuler « cet antagonisme » dans lequel il faut lire une métaphore de la multiplicité. Le contenu de la chambre se trouve ainsi résorbé dans une sorte de ténébreuse unité primordiale où disparaît toute distinction entre l'objet reflété, son image dans le miroir et le miroir lui-même. C'est alors seulement que se lève, dernier événement de cette série de métamorphoses où toutes choses semblent devoir passer sans cesse les unes dans les autres, une « lueur virtuelle, produite par sa propre apparition en le miroitement de l'obscurité ». Ce dernier avatar de la lumière a pour support le « diamant de l'horloge », qui est aussi le « joyau de la Nuit éternelle ». Le lecteur reconnaît là le « joyau nul de rêverie » du premier paragraphe, qui peut désormais briller d'un « feu pur » puisqu'il est le signe marquant la fin du processus d'anéantissement.

779. OC, p. 436.

Le mouvement du texte conduit ainsi à la pureté absolue subsistant seule dans la nuit éternelle. Comme dans le « Coup de dés », rien n'aura eu lieu que le lieu, sinon que le héros, déjà absent, même s'il ne brille pas davantage par sa présence, naît à une existence nouvelle dont cette lumière mystérieusement engendrée par la nuit est le symbole. Être absolu suppose être coupé de tout, notamment de ses racines, et, dans le quatrième morceau, intitulé *Le coup de dés*, le héros apparaît en effet « isolé de l'humanité »⁷⁸⁰. Ce minuit absolu avec lequel le héros Mallarmé-Igitur coïncide est le moment qui voit son auto-engendrement, à l'instar de ce joyau scintillant, au plus noir de la nuit, d'une lumière spontanée. S'il y a bien une liturgie d'*Igitur*, c'est par la présence des schèmes fondamentaux de la liturgie mallarméenne : le schème baptismal, celui du néant irradiant. On retrouve cette conjonction dans *Salut*, en tant que structure fondamentale de l'opération poétique.

Le schème du néant irradiant dans *Salut* : toute l'aventure poétique

À première vue, *Salut* est totalement étranger à la liturgie mais, dans la mesure même où le schème du néant irradiant n'y est à l'œuvre que de manière discrète, on pourra voir là une occasion de vérifier sa pertinence pour la lecture de textes dont le caractère liturgique n'est justement pas affirmé.

Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

780. Nous suivons Y. Bonnefoy; les éditeurs de La Pléiade lisent : « désolé », OC, p. 442.

Solitude, récif, étoile
 À n'importe ce qui valut
 Le blanc souci de notre toile.

Il ne suffit certes pas d'esquisser le geste de lever une coupe pour s'installer d'emblée dans le champ du rituel. Pourtant ce banquet, ce maître entouré d'autres poètes, confrères certes mais aussi, du moins pour un certain nombre d'entre eux, disciples, comme en témoignent les vers 6 et 7, qui suggèrent nettement le passage du flambeau d'une génération à la suivante, la coupe levée, toutes ces circonstances ne sont pas sans en rappeler d'autres, fameuses, et qui sont périodiquement réactualisées dans le sacrifice de la messe. À travers l'acte de porter un toast peut se lire un geste d'élévation. Aussi bien ce *Salut* est-il une forme de communion puisqu'il vise à rassembler virtuellement non seulement les poètes présents au banquet mais aussi tous les lecteurs potentiels du recueil dans une même expérience de la poésie comme navigation, comme aventure solitaire et risquée, comme quête d'une lointaine « étoile ».

La structure constitutive du néant irradiant est associée dans *Salut* à celle qui est propre au schème baptismal. B. Marchal fournit une indication essentielle à cet égard, lorsqu'il voit à très juste titre dans les « trois mots » du v. 12 : « Solitude, récif, étoile », « le raccourci de l'aventure mallarméenne, de la solitude au coup de dés stellaire, par le naufrage nécessaire. »⁷⁸¹ Tout comme dans le cérémonial du concert que décrit *Plaisir sacré*, il n'est pas interdit d'affirmer que dans *Salut* « une initiation en dessous illumine » : la solitude de l'initié promis à une mort symbolique, présente ici sous les espèces du « récif », trouve son aboutissement dans le surgissement de l'étoile comme figure essentielle de la transposition. Mallarmé suggère sa propre version de la descente aux enfers suivie de la résurrection : le poème tend asymptotiquement vers le néant, qui se renverse en infini suivant la loi des « complexités parallèles » ; il est le lieu d'une abolition dont la trace est le retournement en « étoile ». Le poème s'anéantit en se concentrant sur la coupe mais c'est au prix de ce suicide apparent qu'il contient toute la poésie, à la manière dont, à partir de leur point de contact inassignable, les branches de l'éventail peuvent être prolongées bien au-delà de l'horizon visible. Le texte liminaire des *Poésies* se donne ainsi comme l'emblème de la fiction, que Mallarmé avait désignée en ses débuts par l'expression « glorieux mensonge ». À l'instar de l'écume qui masque et indique

781. *Lecture de Mallarmé*, p. 16.

simultanément le liquide sous-jacent, la gloire est cette quintessence lumineuse, cet état dématérialisé et purifié de l'être qui, recouvrant le rien ou le presque rien, les donne à voir et à penser, équivalent de ce que sont ailleurs la mousseline et la dentelle. Seule une réalité lacunaire, trouée de non-être, peut indiquer ce dont l'être et l'existence, on l'a vu, sont éminemment problématiques et énigmatiques.

Dans le premier quatrain de *Salut*, ce ne sont pas les sirènes elles-mêmes qui constituent le véritable centre de la comparaison mais l'action qu'elles accomplissent : la noyade comme métaphore du plongeon mais aussi schème d'anéantissement. Le *se noyer* apparaît ainsi comme l'équivalent du processus de dématérialisation propre au poème, qui le fait tendre vers le geste abstrait ou stylisé et par lequel il se fait effectivement, d'une certaine façon, « vierge ». Le « rien » initial désigne davantage une opération de néantisation que le néant en acte : le poème s'efface parce qu'il doit tendre vers l'évanescence pour s'accomplir pleinement comme geste de désignation. De ce point de vue, sans doute le « ne [...] que » du v. 2 peut-il se lire comme la marque distinctive du cérémonial liturgique ou esthétique, qui doit précisément, selon Mallarmé, reposer sur le schéma de la restriction : « rien, sauf que ». À proprement parler, la coupe n'est, comme à la messe l'hostie, « rien, sauf que » se joue précisément dans la coupe, objet liturgique par excellence, le déploiement métaphorique qui engendre le poème et donne à pressentir l'aventure poétique tout entière. La poésie, comme l'écume, la mousseline et la dentelle, comme la fiction, comme la gloire, est à mi-chemin entre l'être et le néant : elle est mais aussi peu que possible.

En elle-même, l'écume n'est « rien », le « vers », le poème, est « vierge » comme la « toile » du navigateur, la page qui réclame le poète, le « souci » qui anime ce dernier. Toutefois ce « blanc » inaugural, par quoi tout l'être est momentanément mais radicalement sacrifié, est ce qui contient virtuellement et analogiquement, par métaphore et par métonymie, non seulement le poème mais le frisson même de l'aventure poétique, à la fois dans l'écriture et dans la lecture. Le poème s'ouvre comme un éventail à partir de la transposition d'un élément concret, la mousse du champagne, qui, par le biais d'un léger décalage métaphorique, devient « écume ». Le déictique « cette » est merveilleusement ambigu puisqu'il dirige simultanément le regard des participants au banquet vers la coupe de champagne que l'orateur tient à la main et celui du lecteur vers le poème qu'il a sous les yeux. L'écume est ainsi doublement métaphorique : elle concentre en elle l'emblème des circonstances présentes, la mousse, signe distinctif du champagne comme vin de la célébration, et

une figure du poème comme manifestation transitoire, lacunaire, déjà voué à une proche dispersion.

De cette écume surgit ensuite par métonymie l'univers marin qui constitue le cadre imaginaire du poème. Il est à souligner que ce déploiement d'un horizon est rendu possible par un geste, celui de « désigner », qui vient redoubler l'effet du déictique pour faire converger les regards sur la « coupe », calice, ciboire mais aussi phénomène métrique essentiel pour le rythme du poème. Le poète « coupe » au vers 7 le flot des syllabes en agençant les mots dans le vers, en concertant les passages à la ligne qui dessineront sur la page un espace où la tension du noir et du blanc⁷⁸² doit transporter le lecteur dans un autre lieu, dans un autre temps. Il n'est pas de poème, pas plus que de liturgie, sans exposition, sans ostentation, pourrait-on se risquer à dire en revêtant ce terme de sa signification strictement étymologique⁷⁸³. La poésie, comme la liturgie, se doit de déployer faste et prestiges, comme l'indique l'adjectif « fastueux » au vers 7. La poésie, comme la liturgie le fidèle, engage le poète et le lecteur dans un processus de dématérialisation qui les arrache à leur banalité quotidienne pour les jeter dans le « rien » où pourtant se déploie la pure majesté de l'illusion, dans cette frange ténue de l'être, de la pensée où sont transposés l'homme et le monde abolis.

L'ostensoir, une figure liturgique et poétique fondatrice

Crise de vers dit que se joue dans le poème un double processus de dématérialisation : « la disparition élocutoire du poète » et la « presque disparition vibratoire » du « fait de nature » qui occupe le poète, de sorte « qu'en émane la notion pure »⁷⁸⁴. Ailleurs, Mallarmé évoque « le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers, artifice par excellence »⁷⁸⁵. Voilà dessiné ce que nous nommons le schème du néant irradiant : au centre, rien ou presque, une réalité si évanescence qu'elle est proche du néant. Le vers est alors une opération, un « artifice » consistant à projeter de la lumière autour de ce rien central : Mallarmé

782. Cf. la lettre à François Coppée du 5 décembre 1866 (*Correspondance*, p. 329) où Mallarmé désigne les vers réussis par cette périphrase : « les lignes si parfaitement délimitées ». Voir aussi la lettre à Villiers de l'Isle-Adam du 24 septembre 1867 : « Il me reste la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres » (*Correspondance*, p. 367).

783. « Ostension scénique », écrit B. Marchal dans un autre contexte : *La religion de Mallarmé*, p. 188.

784. OC, pp. 366, 368.

785. *Solennité*, OC, p. 334.

transpose le rituel liturgique et son instrument le plus resplendissant en une poétique de l'ostensoir comme schème de néantisation et de rayonnement, producteur de fiction. « L'amateur que l'on est, maintenant, de quelque chose qui, au fond, soit [...] exige un fait — du moins la crédulité à ce fait au nom de résultats. "Présence réelle" : ou que le dieu soit là »⁷⁸⁶. Ce moderne a tort car il n'y a rien au centre de l'ostensoir, rien du moins qu'un peu de blancheur inassignable autour de laquelle rayonne cet or, seul réel puisque, comme le prêtre, il « désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre ». Le motif ou symbole de l'ostensoir est un schème en ce qu'il produit dans la liturgie l'identification du fidèle à son dieu et, chez Mallarmé, une riche série d'images qui s'organisent comme la transposition d'une unique structure : rien, autour, « rien, sauf que ».

La règle de construction des nombreuses images ressortissant au schème du néant irradiant, celle qui permet le passage, la transposition de l'une à l'autre est donnée dans *De même* : « invitation directe à l'essence du type [...], puis invisibilité de celui-là, enfin élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini »⁷⁸⁷. Ce schème permet en effet de produire l'éventail, où le point central d'articulation est quasi annulé par les branches qui s'en éloignent comme des rayons. Comme le mouvement du poème, le va-et-vient de l'éventail est ce par quoi la présence des choses est à la fois avancée et reculée :

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.⁷⁸⁸

On retrouve au fondement de la liturgie ce double mouvement : d'abord, d'un geste rassembleur, résorber la totalité de l'être dans « l'unanime pli » du rite puis le redéployer ressaisi et purifié. L'officiant ou le fidèle qui accomplissent un rite coïncident de la même façon avec un lieu nodal à partir duquel les ondes concentriques engendrées par le geste rayonnent jusqu'à l'infini, cet infini étant d'ailleurs double puisque aussi bien intérieur qu'extérieur.

786. *Catholicisme*, OC, p. 394.

787. *De même*, OC, p. 396.

788. *Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé*, strophe 2, OC, p. 58.

Ce schème permet de produire aussi la danseuse comme « dégagement multiple autour d'une nudité », qui la « magnifie jusqu'à la dissoudre : centrale »⁷⁸⁹. Ce schème permet de produire l'une des figures les plus fascinantes dont Mallarmé nous ait donné le portrait. « Un vent d'illusion engouffré dans les plis visibles », telle est en effet la puissance presque surnaturelle qui fait advenir Villiers. Le centre inassignable de la personne, « celui que nul n'atteint en soi, excepté à des moments de foudre », cet « or convoité et tu [...] s'en dissolvait, irradié »⁷⁹⁰. Dans tous les cas, le schème esquisse non pas un résultat mais un processus, une opération en cours qui suscite la chimère.

Reprenons par exemple le mouvement de *La déclaration foraine* : d'abord, « une nudité de lieu »⁷⁹¹ dont le famélique locataire a l'intelligence de faire une scène potentielle en la masquant de son matelas décousu. Toutes les conditions sont réunies pour que le spectacle commence mais il n'y a rien à montrer et l'élan charitable dont témoigne la compagne du poète ne change rien à l'affaire. Une femme sur des tréteaux, sans fard, sans costume, sans masque, sans numéro à présenter, c'est une imposture, au plus un fait divers : pur étalage de banalité, simple transposition du trivial de la rue sur une fausse scène. Cette femme est une femme, une femme présente. Le poème a pour fonction de le faire oublier, exactement comme le fidèle à la messe est censé oublier que le prêtre n'est qu'un homme et non pas le Christ et que l'hostie n'est qu'une rondelle de pain azyme et non pas la chair même de Dieu. Cette femme, doit, comme la danseuse, cesser d'être présente, s'effacer : « la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme* [...] et qu'elle ne danse pas ». Or que fait le poète ? Il anéantit la femme pour la faire irradier comme flamme, grâce à cette « métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme »⁷⁹², après l'avoir justement réduite par synecdoque à sa chevelure. Dans *La déclaration foraine*, nous assistons à ceci d'exceptionnel que le poème est déclamé en présence de l'objet même qu'il figure. Loin de redoubler l'objet, ce prétendu « boniment », dont il est manifeste qu'il n'est tel sous la plume du poète que par ironie⁷⁹³, rend sensible le décalage entre la réalité banale et la réalité

789. *Les fonds dans le ballet*, OC, p. 309.

790. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, pp. 481, 495.

791. Derniers mots de *Catholicisme* OC, p. 395.

792. *Ballets*, OC, p. 304.

793. Cf. *La déclaration foraine*, OC, p. 283 : « mon boniment d'après un mode primitif du sonnet ».

esthétique. Il ne s'agit ainsi de rien de moins que de faire advenir à la présence le « mythe inclus dans toute banalité »⁷⁹⁴.

Un dernier exemple confirmera l'association du schème baptismal et de celui du néant irradiant. Il s'agit de la dernière strophe du *Cantique de saint Jean*. Après avoir évoqué la trajectoire ascendante de la tête tranchée, le poème s'achève sur l'image de la chute finale mais non pas définitive :

Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m'élut
Penche un salut.

La tête coupée, sacrifiée, anéantie, rayonne, « illuminée ». Sa mort est une renaissance, un « baptême », dans la mesure où elle participe de ce « principe » auroral et virginal qu'est le soleil, dont elle revit le double geste de montée puis de redescende, avant de quitter définitivement la scène du monde, à l'intention duquel elle « penche un salut » en lui laissant toutefois la trace de sa présence irradiante.

Tous les poèmes regroupés par G. Davies sous la rubrique du « drame solaire » sont animés par ce schème du néant irradiant. L'opération d'anéantissement qu'ils mettent en œuvre est dans tous les cas la condition pour que jaillisse « autre chose » de la réalité dématérialisée et reconduite au rayonnement de sa splendeur originelle. Il n'y a pas chez Mallarmé de mort ni de néant sans résurgence radieuse même ou surtout si celle-ci relève de la fiction. Ainsi la lumière scintillante des étoiles elle-même n'est-elle qu'une figure de la gloire invisible et ne vaut-elle que reflétée dans un miroir ou sur la surface polie d'un meuble, c'est-à-dire soustraite à l'immédiateté naturelle pour être ressaisie par l'artifice comme une fleur peinte sur un éventail. À l'état brut, si l'on ose dire, les étoiles n'ont pas la dignité conférée par la fonction de figuration poétique qui est la leur à la fin du sonnet en -yx et du « Coup de dés... ». C'est sans doute en ce sens qu'il faut comprendre les vers 7 et 8 de « Quand l'ombre menaça... » :

Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi.

794. *Un spectacle interrompu*, OC, p. 276.

« La fatale loi » qui s'en prend dans la première strophe du poème à « tel vieux Rêve » est évoquée ailleurs en tant que « l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur »⁷⁹⁵. La « foi » transposée ici du domaine religieux est l'équivalent du désir qui procède chez George du feu intérieur métaphorique. De même chez Mallarmé le « solitaire » est-il « ébloui de sa foi » parce que le soleil, la source de la vraie lumière, celle qui illumine le rêve, est en lui, ainsi qu'en témoigne la suite du passage de la conférence sur Villiers dont le début a été cité un peu plus haut : « l'or [...] s'en dissolvait, irradié, dans une véracité de trompettes inextinguibles pour leur supérieure fanfare. » La métaphore est à rapprocher de l'« hilare or de cymbale » qui est explicitement celui du soleil aux vers 9-10 du *Pitre châtié*, de « L'or de la trompette d'Été », au vers 20 de *Prose* et des « trompettes tout haut d'or » qui, aux vers 12-13 de l'*Hommage* à Wagner, manifestent la gloire du compositeur « irradiant un sacre ».

Il convient enfin de revenir à cette occasion sur un passage de *La gloire* déjà rencontré parce qu'il noue de façon particulièrement nette les motifs liés à la métaphore de l'or intérieur, dont l'or solaire est la figure sensible :

Personne et, les bras de doute envolés comme qui porte aussi un lot d'une splendeur secrète, trop inappréciable trophée pour paraître ! mais sans du coup m'élancer dans cette diurne veillée d'immortels troncs au déversement sur un d'orgueils surhumains (or ne faut-il pas qu'on en constate l'authenticité ?) ni passer le seuil où des torches consomment, dans une haute garde, tous rêves antérieurs à leur éclat répercutant en pourpre dans la nue l'universel sacre de l'intrus royal qui n'aura eu qu'à venir : j'attendis [...]⁷⁹⁶

Le schème constitutif de ce passage est celui du néant irradiant : la « splendeur secrète », les « rêves antérieurs » qui l'habitent, le poète en « constate l'authenticité » dans l'éblouissement du soleil couchant qui en est la preuve parce qu'il les a symboliquement anéantis dans son bûcher sacrificiel. Les fastes, les prestiges de la liturgie solaire retournent l'intériorité humaine comme un gant; entre eux et elle existe le même rapport qu'entre la face interne et la face externe d'un ruban de Möbius. Dans la mesure même où l'âme tend vers le rien, le nul, l'inexistant, elle éclate au dehors de toute la splendeur de ses feux invisibles. C'est précisément ce qu'indique la métaphore du feu d'artifice dans la conférence sur Villiers et dans *La Musique et les Lettres*. Aussi Mallarmé ne doute-t-il nullement de parvenir à concilier dans sa liturgie poétique la dématérialisation conduisant à la stylisation, à la

795. *Hamlet*, OC, p. 300.

796. OC, p. 289. Cf. ci-dessus, chapitre V, pp. 130-131.

schématisation et les pompes de la gloire, de la majesté. Cela se vérifie également chez George et Yeats.

L'être sacrifié rayonne

La poésie de George met souvent en œuvre des gestes sacrificiels. C'est le cas notamment dans *Le départ des premiers nés*, déjà rencontré plus haut⁷⁹⁷, où l'éloignement des enfants est présenté comme un abandon de la vie ordinaire et de la sécurité qu'elle garantit, une disparition dans l'inconnu et le risque, c'est-à-dire comme une sorte de dépouillement radical. Or cet anéantissement de soi est précisément la condition d'un resplendissement secret qui fait toute la grandeur de l'être. Il n'est d'ailleurs peut-être pas excessif d'avancer que George a placé toute sa poésie sous le signe de ce schème du néant irradiant puisque l'on en trouve une image emblématique dans les vers d'introduction composés après coup pour son recueil de jeunesse, *L'abécédaire* :

Das sind die langen stunden
Wo jede fast ein jahr begreift
Von efeulaub umwunden
Von reinem demanttau bereift.⁷⁹⁸

Ce sont les longues heures
Dont chaque contient presque une année
Ceinte de feuilles de lierre
Couverte d'une pure rosée de diamant.

De façon tout à fait caractéristique, le vide de l'ennui se retourne en la pure splendeur rayonnante du diamant. Le rien central de l'intériorité humaine et de l'existence se trouve transposé dans le poème en une pureté qui à la fois conserve l'âme et la vie ordinaire mais aussi les métamorphose, les volatilise et les sacre, ainsi que le suggère ici le motif de la couronne de lierre déjà présent dans *Le départ des premiers nés*. L'image rappelle celle qu'offrent *Les fenêtres*, où le poète s' imagine « portant [son] rêve en diadème ». Dans les deux cas la couronne figure visiblement,

797. Cf. ci-dessus, chapitre XII, p. 347.

798. *Die Fibel, Geleitverse*, p. 469.

comme l'éparpillement lumineux des fusées pendant un feu d'artifice, « le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate »⁷⁹⁹. L'âme certes n'est pas tout à fait rien puisqu'elle est « manque » ou désir. Le schème du néant irradiant est ainsi l'opération qui permet de produire des figures de ce quasi rien, de le pousser à la limite en purgeant l'âme de ses attaches à la réalité concrète et de manifester dans sa splendeur le Soi rayonnant dans l'invisibilité parce que sa réalité consiste, comme celle du rêve, de la fiction et du mystère, dans le fait de n'être pas ou de n'être qu'à demi⁸⁰⁰.

Il n'est pas impossible que les derniers vers de ce poème décrivant un lever de soleil ne donnent une représentation allégorique de cette opération :

Vor kurzem entzündete sich
Auf dunklem ofen des himmels
Nach kalter winternacht
Die neue sonne.
[...]
Es wächst und wächst wärme und licht
Bis endlich alles — wolken und nebel
In unendlicher feuersbrunst
Lohend verschlungen werden
Und ohne fremde nahrung
Durch eigene kraft allein
Die flammende scheibe strahlt.⁸⁰¹

Il y a peu s'est embrasé
Sur le fourneau obscur du ciel
Après une froide nuit d'hiver
Le soleil nouveau.
[...]
Chaleur et lumière croissent toujours davantage

799. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647.

800. Cf. les termes saisissants de la lettre à O. Redon cités ci-dessus, chapitre X, p. 268.

801. *Die Fibel, Ein Sonnenaufgang*, p. 505.

Jusqu'à ce que finalement tout — nuages et brume
 Dans un débordement igné sans fin
 Soit englouti, flamboyant
 Et que sans nourriture extérieure
 Par sa propre puissance uniquement
 Le disque enflammé irradie.

Comme ce soleil qui anéantit tout l'être environnant, le Soi que la liturgie et l'art tentent de rendre visible est neuf par rapport à ce qui se montre banalement et l'éblouissement que produit son surgissement dans la figure dissout tout le réel dans la fiction. Comme le Dieu de la théologie médiévale le Soi est le tout autre et il est *causa sui*, il brille de sa propre lumière, « durch eigene kraft allein », dit le poème, à la manière dont les vérités révélées dans *Le présent d'Harun Al-Rashid* s'engendrent elles-mêmes, ne procédant d'aucun être qui les dépasserait. C'est ainsi que chez Mallarmé la métaphore du Soi solaire dont la splendeur se pressent dans les fastes de la liturgie ou de la poésie renvoie à la puissance d'inauguration du poète créateur ou recréateur, qui instaure ou restaure la réalité dans la pure lumière du rêve.

Ainsi la lumière spontanée, à elle-même sa propre source, qui, au dernier vers de « Quand l'ombre menaça... », irradie « d'un astre en fête » est-elle celle du « génie ». C'est elle qui se substitue à la lumière du soleil défaillante pour éclairer le monde. La terre, demeure de l'artiste, redevient ainsi grâce à cette présence qu'elle accueille le centre de l'univers d'où rayonne un « insolite mystère » et le poète, seul capable de ressaisir le Soi à la source devient origine neuve de tout, apte à « tout recréer », non seulement « avec des réminiscences » mais surtout « avec le seul génie »⁸⁰². Un étrange poème de George, interprété dans la perspective du néant irradiant, pourrait trouver une certaine portée symbolique si l'on admet qu'il suggère quelque chose d'analogue :

Wie in der gruft die alte
 Lebendige ampel glüht !
 Wie ihr karfunkel sprüht
 Um schauernde basalte !

802. Villiers de l'Isle-Adam; « Mes bouquins refermés... », v. 2, OC, resp. pp. 481 et 76.

Vom runden fenster droben
 Entfliesst der ganze glanz ·
 Von feuriger monstranz
 Mit goldumreiften globen

Und einem weissen lamme —
 Und wenn die ampel glüht
 Und wenn ihr kleinod sprüht
 Ist es von eigner flamme ?⁸⁰³

Comme dans le caveau la vieille
 Lampe vivante rougeoie !
 Comme vous étincelez escarboucles
 Sur le basalte frémissant !

Par la fenêtre ronde là-haut
 S'écoule tout l'éclat ·
 D'un ostensor en feu
 Avec des globes entourés d'or

Et un agneau blanc —
 Et quand la lampe luit
 Et quand vous étincelez joyaux
 Est-ce d'une flamme intérieure ?

L'expression du dernier vers : « von eigner flamme », d'une flamme intérieure ou, plus exactement, appartenant en propre à l'objet qui l'irradie et qui ne la reçoit par conséquent de rien d'extérieur à lui-même, est l'équivalent exact du « durch eigene kraft » du poème précédent. Elle est l'aboutissement d'un développement qui commence de façon significative par l'image d'une crypte ou d'un caveau obscur où sont abolis le monde et la vie. Une lumière mystérieuse, sans autre origine qu'elle-

803. *Das Jahr der Seele, Traurige Tänze*, p. 166.

même, brille toutefois dans cet univers noir de basalte et d'absence, soleil nocturne animant ce lieu souterrain comme le royaume d'Algabal d'une vie de substitution. Dans ce cadre, l'agneau blanc, l'or et les pierres précieuses apparaissent comme les emblèmes d'une pureté parfaite, obtenue par l'exclusion de tout le dehors. Cet éclat adamantin rappelant celui du joyau dans la nuit d'*Igitur* rejaillit cependant vers l'extérieur comme source de renouvellement du monde, dont l'ostensoir embrasé serait l'origine. Le mouvement qui anime secrètement ce poème est ainsi celui d'une descente dans les ténèbres, à laquelle succède une élévation à l'altitude, suggérée par la position de la fenêtre et par les globes de l'ostensoir qui figurent le cosmos en réduction. Du lieu le plus reculé, le plus secret, le plus mystérieux surgit la force lumineuse capable de transfigurer toutes choses comme la lumière divine du Soi venant traverser dans *Les fenêtres* la matérialité opaque de la réalité commune. Chez George, la flamme qui se nourrit d'elle-même figure la nécessité de l'annihilation sacrificielle pour renaître radieux.

C'est en ce sens que le poète allemand reprend le vieux mythe du Phénix :

Ich weiss nicht ob ich würdig euch gepriesen
 Dich den Gebornen dich den Ungebornen.
 Ich weiss von Einem nur der vielgestaltig
 Sich auswächst will dass er vernichtet werde
 Und auflebt jedesmal durch neue flamme.
 Erst einer füllt er seine vielen formen
 Anders und gleich in gleicher herrlichkeit
 Entstiegen aus der nacht der reinigung.⁸⁰⁴

Je ne sais si je vous ai dignement célébrés
 Toi qui es né, Toi le non-né.
 Je ne sais rien que de l'Unique qui multiforme
 Se développe tient à ce que son devenir soit l'anéantissement
 Et renaît à chaque fois dans une flamme nouvelle
 Il ne remplit ses multiples formes que lorsqu'il est un

804. *Der Stern des Bundes*, zweites Buch, III, 8, p. 380.

Autre et le même dans la même splendeur

Surge de la nuit de la purification.

L'indifférence à ce qui est comme à ce qui n'est pas, à ce qui a connu la génération comme à ce qui en est resté à l'écart, a pour contrepartie la célébration de ce qui devient, de ce qui resurgit toujours neuf de la dissolution radicale de toutes les formes. Est pur pour George ce qui ne se fixe pas, ce qui se trouve toujours au seuil de prendre forme ou de perdre forme et sans cesse disposé par là à se renouveler, ce qui ne connaît de permanence que la nuit perpétuelle de l'anéantissement, d'où rayonner, revêtu des prestiges de la métamorphose.

Seul resplendit donc celui qui a d'avance accepté la destruction complète de soi-même, gagnant ainsi paradoxalement la vraie conservation de soi :

Wer je die flamme umschritt
Bleibe der flamme trabant !
Wie er auch wandert und kreist :
Wo noch ihr schein ihn erreicht
Irrt er zu weit nie vom ziel.
Nur wenn sein blick sie verlor
Eigener schimmer ihn trägt :
Fehlt ihm der mitte gesetz
Treibt er zerstiebend ins all.

Qui jamais contourna la flamme
De la flamme soit satellite !
Qu'importe voyage ou périple
Quand son éclat le touche encore
Il n'est jamais trop loin du but.
Mais quand son regard l'a perdue
Si sa propre lueur l'abuse :

Il perd la loi qui le modère

Et tombe en morceaux dans les mondes.⁸⁰⁵

George propose ici sa propre version de la maxime évangélique : qui veut sauver sa vie la perdra. Celui qui ne se soustrait pas à la combustion de son être brille d'un éclat authentique. Celui qui à l'inverse cherche à se préserver disparaît dans l'insignifiance de ses reflets mensongers. D'un bout à l'autre de l'œuvre, le schème du néant irradiant agit pour manifester le geste héroïque du sacrifice par quoi ce qui est prêt à s'effacer ou à se fondre dans le flux des transformations participe à l'avènement d'une réalité inédite et de sa propre grandeur resplendissante. C'est ainsi chez George qu'est le plus sensible la transposition du motif religieux. Chez Mallarmé le schème initiatique reste extrêmement discret, perceptible seulement à l'état d'épure. Dans le sonnet en -yx, seule l'allusion au Phénix du vers 3 s'y réfère directement. Dans la suite du poème, le rapport n'est pas immédiat entre l'absence du Maître et le reflet des étoiles dans le miroir. Dans la première strophe, le « rêve » est « brûlé », dans la seconde, le « salon » est « vide » et le Maître est parti, dans la dernière, la « nue » est « défunte » et « le septuor » de la grand Ourse ne s'esquisse que « dans l'oubli fermé par le cadre ». La disparition générale est certaine, le resurgissement lumineux reste improbable, tout comme dans « Un coup de dés... », où le « excepté » qui ouvre le renversement final est suivi d'un « peut-être ». Parfois, l'anéantissement est plus irrémédiable encore, comme dans « À la nue accablante tu... » où le naufrage, la noyade ne sont compensés que par un « si blanc cheveu », trace infime d'écume, quasi rien tenant davantage du débris que de la manifestation glorieuse. Pire encore, dans « Surgi de la croupe et du bond... », le néant règne en maître et le rayonnement, sous les espèces d'« une rose dans les ténèbres », s'avère strictement impossible. Seule la « fulgurante console » sur quoi s'achève « Tout Orgueil fume-t-il du soir... » vient contrebalancer la réserve habituelle de Mallarmé, pour qui toute gloire reste toujours hésitante, vacillante, momentanée, en un mot, fictive.

Yeats et le schème du mouvement irradiant

C'est chez Yeats que le schème du néant irradiant est le moins manifeste. Le poète irlandais n'a en effet ni la fascination de George pour le sacrifice ni celle de Mallarmé pour le rien, le vide et l'absence. On trouve pourtant même chez lui des

805. *Der Stern des Bundes*, drittes Buch, I, 3, pp. 382-383. Trad., p. 217.

traces de ce motif, ainsi dans la fin de cette consolation adressée *À une amie dont l'entreprise n'a pas abouti* :

Bred to a harder thing
 Than Triumph, turn away
 And like a laughing string
 Whereon mad fingers play
 Amid a place of stone,
 Be secret and exult,
 Because of all things known
 That is most difficult.⁸⁰⁶

Née pour une chose plus dure
 Que le Triomphe, détournes-vous
 Et comme une corde rieuse
 Sur laquelle jouent des doigts fous,
 Au milieu d'un endroit rocheux,
 Soyez secrète et exultez,
 Parce que de toutes les choses connues
 C'est la plus difficile.

À l'étendue d'une considération assurée par le succès visible dans les affaires humaines, le poète oppose ici un rayonnement intérieur qui procède d'un abandon radical des valeurs mondaines, presque d'une conversion exprimée dans cette injonction : « turn away, détournes-vous ». Le décor indiqué schématiquement est fait pour évoquer la solitude d'un désert, dans la tradition érémitique mais la quête du retrait, de l'obscurité, du secret, voire de l'inanité suggérée par la métaphore de la musique insensée, a pour contrepartie positive une exultation, une expansion de l'âme qui compense sur un plan supérieur tout ce que retire la fuite symbolique loin des préoccupations ordinaires.

Des trois auteurs, Yeats est cependant le plus évidemment sensible à la plénitude de la réalité concrète. C'est ce qui explique les réticences qui se font parfois jour

806. *Responsibilities, To a Friend whose Work has come to Nothing, Var.*, p. 290.

chez lui à l'égard d'un mouvement d'anéantissement dont il sait que l'art ne peut l'éviter mais dont il regrette simultanément qu'il entraîne un éloignement de la vie. Ces vers trahissent nettement le mélange de fascination et de répulsion que lui inspire le schème sacrificiel :

Everything that man esteems
Endures a moment or a day.
Love's pleasure drives his love away,
The painter's brush consumes his dreams;
The herald's cry, the soldier's tread
Exhaust his glory and his might :
Whatever flames upon the night
Man's own resinous heart has fed.

Tout ce que l'homme estime
Dure un moment, un jour.
Son amour est chassé par le plaisir d'amour,
Le pinceau du peintre consume ses rêves,
Le cri du héraut, le pas du soldat
Épuisent sa gloire et son pouvoir :
Toute la flamme dans la nuit
Qu'a nourrie le propre cœur résineux de l'homme.⁸⁰⁷

L'image du bûcher sacrificiel, à laquelle George accorde tant de prix est à l'inverse connotée ici de façon ambiguë. D'une part l'homme est une sorte de Pygmalion multiforme et malheureux qui épuise sa substance et ses valeurs les plus précieuses dans ce qu'il expérimente et ce qu'il crée. Toute réalisation apparaît comme une perte : l'artiste détruit ses rêves en les incarnant, le soldat, loin de manifester sa force et sa gloire dans l'action militaire, les y compromet. D'autre part, en reprenant le vieux mythe du temps dévorateur évoqué dans les deux premiers vers de l'extrait sous les espèces de la combustion, Yeats introduit une dimension positive : s'il y a lieu de déplorer la soustraction douloureuse, c'est elle qui permet malgré tout de

807. *The Tower, Two Songs from a Play*, II, *Var.*, p. 437. Trad., p. 289.

produire de la lumière dans l'obscurité, de sorte que la métaphore finale nuance assez sensiblement le pessimisme des images précédentes. Nul imaginaire symboliste ne paraît pouvoir récuser complètement le schème du néant irradiant. Pourtant Yeats résiste aux vertus de l'anéantissement et c'est là sans doute l'un des points où il s'éloigne le plus de Mallarmé.

C'est en tout cas ce que suggèrent ces vers, où le motif du rayonnement reparaît associé à celui de la floraison, de l'épanouissement végétal, comme dans « Surgi de la croupe et du bond... », et aussi à celui de la danse :

Labour is blossoming or dancing where
 The body is not bruised to pleasure soul,
 Nor beauty born out of its own despair,
 Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
 O chestnut tree, great rooted blossomer,
 Are you the leaf, the blossom or the bole ?
 O body swayed to music, O brightening glance,
 How can we know the dancer from the dance ?

Travailler c'est fleurir ou danser — quand du moins
 Le corps ne souffre pas pour le plaisir de l'âme,
 Quand la beauté ne naît de son désespoir même,
 La sagesse aux yeux gris, de l'huile de minuit.
 O châtaignier fleuri aux racines profondes,
 Qu'es-tu, dis-moi, la feuille ou la fleur ou le tronc ?
 O corps que la musique entraîne, yeux rayonnants,
 Comment distinguer la danseuse de la danse ?⁸⁰⁸

Ce poème accentue nettement le mouvement de recul esquissé par le précédent. Désormais, non seulement le négatif n'est plus tenu pour une fatalité mais il est formellement rejeté. Yeats écarte le modèle liturgique de la cire qui doit se consumer pour se transformer en lumière, comme emblème de la matière se sublimant en esprit par la vertu de la flamme sacrificielle, au profit d'un modèle chorégraphique et

808. *The Tower, Among School Children VIII, Var.*, p. 443. Trad., p. 297.

végétal où tout le dedans se donne intégralement, sans destruction, au dehors. Le second vers de la strophe est particulièrement significatif à cet égard. Le participe passé « bruised », que R. Fréchet rend par « souffre », peut avoir le sens beaucoup plus fort de *broyé, écrasé*. Or l'arbre qui s'épanouit, la danseuse qui resplendit par le regard mais aussi par l'éclat de son mouvement, car « glance » a les deux sens, ne portent nullement atteinte à la chair vivante, bien au contraire : ils la glorifient sans la détruire. Dans la figuration parfaite qu'est la danse pour Yeats, l'être ne se distingue plus de son opération, l'intérieur ne se distingue plus de l'extérieur : « she out-danced thought ».

Parvenu à ce point, on peut se demander si George et Mallarmé ne disent pas au fond la même chose que Yeats. Que l'on songe aux « ronds de fumée », dans « Toute l'âme résumée... », qui ne s'évanouissent pas complètement mais sont seulement, de façon plus relative, « abolis en autres ronds ». Que l'on songe à la danseuse des *Fonds dans le ballet*, dont il a été question plus haut : c'est son mouvement même qui la dissout, exactement comme la rotation rapide de l'arc-en-ciel le fait paraître blanc, comme un lieu traversé à grande vitesse se réduit à une « vaine et monotone ligne ». De même la métamorphose chez George ne met-elle en jeu qu'un anéantissement relatif puisque l'être, tout protéen soit-il, demeure « autre et le même dans la même splendeur », ainsi que le dit le vers 7 du poème de *L'Étoile de l'Alliance* cité plus haut, où le vieux mythe du Phénix est justement réactualisé dans le sens d'une translation de formes. La musique anéantit les notes et les accords au fur et à mesure de leur passage de l'un à l'autre et pourtant nous percevons une mélodie, un rythme, une harmonie ou leur absence.

L'être demeure et s'évanouit au sein de son propre mouvement. Il est donc à la fois parfaitement exact et manifestement contraire à l'expérience immédiate d'affirmer que nous ne nous baignons jamais deux fois dans le même fleuve. C'est ce qui autorise l'art et la liturgie à tenter d'emprisonner le Soi dans une figure, c'est-à-dire de fixer le fleuve saisi en un point « fictif ou momentané », de le faire resplendir dans une fête qui soit « pompes et sceau »⁸⁰⁹. Rimbaud dit dans *Alchimie du verbe* : « Je fixais des vertiges ». Tout symboliste peut reprendre cette formule à son compte dans la mesure où ce qu'il cherche à figurer échappe à toute prise mais se trouve bien présent, fût-ce indirectement, fût-ce seulement indiqué, dans les fastes de la liturgie ou de la cérémonie poétique. Figurer le divin, figurer le Soi, c'est donc nécessairement faire irradier le néant, manifester la gloire dont il est censé être la

809. *Catholicisme*, OC, p. 392.

source sans que jamais il ne se montre, toujours en retrait. Le Soi est mouvant, le Soi est évanescent, c'est pourquoi toute poésie qui tente de le figurer tend vers l'abstraction, vers la simplification ou la stylisation qui laissent le maximum de libre jeu à l'imagination. C'est aussi de cette façon que peut être compris le schème du néant irradiant. Son opération consiste à porter les objets jusqu'à leur plus extrême degré de volatilisation de sorte qu'ils soient réduits à leurs structures élémentaires, que la puissance de l'imaginaire supplée ce qui a été enlevé à la réalité et que le rêve prenne finalement toute la place. La poésie de Mallarmé et celle de George, chacune selon ses modalités propres, ont incontestablement tendu vers ce but. Celle de Yeats ne lui est pas restée complètement étrangère. On peut le vérifier en examinant dans cette perspective l'un de ses poèmes les plus célèbres : *Sailing to Byzantium, Voile sur Byzance*.

I

That is no country for old men. The young
 In one another's arms, birds in the trees
 — Those dying generations — at their song,
 The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
 Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
 Whatever is begotten, born, and dies.
 Caught in that sensual music all neglect
 Monuments of unageing intellect.

II

An aged man is but a paltry thing,
 A tattered coat upon a stick, unless
 Soul clap its hands and sing, and louder sing
 For every tatter in its mortal dress,
 Nor is there singing school but studying
 Monuments of its own magnificence;
 And therefore I have sailed the seas and come
 To the holy city of Byzantium.

III

O sages standing in God's holy fire
 As in the gold mosaic of a wall,
 Come from the holy fire, perne in a gyre,
 And be the singing-masters of my soul.
 Consume my heart away; sick with desire
 And fastened to a dying animal
 It knows not what it is; and gather me
 Into the artifice of eternity.

IV

Once out of nature I shall never take
 My bodily form from any natural thing,
 But such a form as Grecian goldsmiths make
 Of hammered gold and gold enamelling
 To keep a drowsy Emperor awake;
 Or set upon a golden bough to sing
 To lords and ladies of Byzantium
 Of what is past, or passing, or to come.

Ce n'est pas là pays fait pour les vieux. Les jeunes
 Dans les bras l'un de l'autre, et les oiseaux des arbres
 — Ces générations mourantes — à leur chant,
 Échelles à saumons, flots pleins de maquereaux,
 Oiseaux, bêtes, poissons louent à longueur d'été
 Tout être qui s'engendre et qui naît et qui meurt.
 La musique des sens les ravit, tous négligent
 Les monuments de l'esprit qui ne vieillit pas.

Un homme vieux n'est qu'une piètre chose,
 Un manteau déchiré sur un piquet, à moins
 Que l'âme n'applaudisse et ne chante plus fort
 À tout nouvel accroc de son habit mortel;

Nulle école de chant pour elle hormis l'étude
 Des monuments de sa magnificence.
 Et c'est pourquoi j'ai pris la mer et suis venu
 Jusqu'à la cité sainte de Byzance.

Sages qui vous tenez dans la flamme de Dieu,
 Comme on voit sur un mur dans l'or des mosaïques,
 Sortez du feu sacré, tournoyez en spirale,
 Prenez mon âme en main pour qu'enfin elle chante;
 Oh, consommez mon cœur : malade de désir
 Et prisonnier d'une bête mourante,
 Il ne sait ce qu'il est. Sages recueillez-moi
 Dans l'artifice qu'est l'éternité.

Sorti de la nature, à rien de naturel
 Je n'emprunterai plus la forme de mon corps;
 J'en veux une qu'approuve un orfèvre de Grèce,
 Soit d'émaillure d'or, soit en or martelé,
 Pour tenir éveillé l'empereur qui somnole,
 Ou, sur un rameau d'or, une forme qui chante
 Pour les seigneurs et dames byzantins
 Tout ce qui fut, ce qui passe, ou qui vient.⁸¹⁰

Le poème s'enracine dans une expérience douloureuse de la vieillesse et de la déchéance du corps qu'elle entraîne. Plus il avance en âge, plus le poète s'éloigne de la vie, évoquée dans la première strophe avec toute son exubérance et son pullulement. Dans une perspective très classique, la décrépitude à laquelle il est sujet et la mort qui le guette entraînent une dévalorisation du corps au profit de l'intellect, qui justifie la seconde partie du poème et qui réintroduit une forme de dualisme écartée dans l'extrait analysé plus haut par la jeunesse et l'éclat de la danseuse. L'écoulement du temps qui décharne progressivement l'individu se traduit par une forme parodique d'abstraction schématisante suggérée dans la seconde strophe par

810. *The Tower, Var.*, p. 407. Trad., pp. 245 et 247.

l'image de l'épouvantail. Dans un autre poème Yeats se présente plus explicitement encore sous les mêmes traits grotesques : « a comfortable kind of old scarecrow, un bon vieil épouvantail en somme » ou encore : « old clothes upon old sticks to scare a bird, vieux habits sur piquets pour chasser les oiseaux »⁸¹¹.

En évoquant le voyage imaginaire vers Byzance, le poète entend exorciser cette dématérialisation burlesque en s'assujettissant symboliquement à l'abstraction esthétique dont Byzance, lieu qui a vu fleurir l'ornementation géométrique, est précisément l'emblème. On retrouve ainsi dans la troisième strophe le motif du bûcher sacrificiel mais cette fois connoté très positivement puisque sa fonction est de délivrer l'individu de sa condition charnelle, de façon à lui permettre d'échapper à la dégradation causée par le devenir. L'anéantissement du corps périssable aboutit dans la dernière strophe non pas à la disparition complète de l'être mais au contraire à une métamorphose qui lui assure une survie indéfinie et rayonnante, sous les espèces d'un oiseau d'or. La structure du poème correspond donc très exactement au schème du néant irradiant tel qu'on le rencontre chez Mallarmé et George. Son opération permet à la fois le surgissement d'une figure du Soi échappant aux limitations et aux contingences de l'existence humaine ordinaire et la reprise du monde, de la vie, du devenir ressaisis par la parole poétique et donc eux aussi transfigurés.

En effet, le dernier vers du poème, qui évoque le flux des êtres vivants soumis à la génération et à la corruption, renvoie évidemment au vers 6 de la première strophe mais le statut de l'objet a changé, la réalité brute, immédiate du début se trouvant désormais dématérialisée et transposée dans le chant de l'oiseau d'or. Néant irradiant, transmutation du vil réel en or, scintillations de l'âge d'or : il n'est sans doute pas indifférent que ces motifs liés depuis le début de ce travail au mythe et à la liturgie symbolistes se retrouvent si étroitement associés dans un des poèmes qui ont le plus contribué au renom de Yeats.

811. *The Tower, Among School Children* IV et VI, *Var.*, p. 443. Trad., pp. 295, 297.

CONCLUSION

À deux reprises et dans les deux cas à une époque suffisamment tardive pour que l'on puisse considérer cette position comme définitive, Mallarmé a suggéré que la démarche poétique mettait en œuvre une opération de transposition. Il n'est pas inutile de rappeler les deux formules déjà relevées car elles témoignent avec une extrême concision d'un mouvement dont ont tenté de rendre compte les pages qui précèdent. La première de ces formules forge un concept nouveau quoique désigné par le mot « idéal », l'un des plus caractéristiques de la pensée baudelairienne : « *La divine transposition*, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, *va du fait à l'idéal* ». Cette déclaration s'éclaire à la lumière de ce qui la précède immédiatement. Mallarmé se réfère à la musique en tant que modèle de l'opération poétique : l'orchestre « évapore » les êtres naturels avant de les restituer sous une modalité nouvelle, « dans un état supérieur ». À l'issue de ce processus, ils se trouvent réduits à « une ligne, quelque vibration, sommaires »⁸¹², schématiques. Idéalisation va de pair avec schématisation.

Ailleurs, assujettissant une nouvelle fois le poème à l'exigence « que s'élance le chant », Mallarmé précise : « cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre. »⁸¹³ Éclairée par la précédente, cette seconde formule peut être tenue pour la définition même de la figuration symboliste, fondée sur un mouvement de transposition. Ce dernier procède en deux étapes que seule l'analyse critique distingue puisqu'ils sont en fait indissociables dans l'opération poétique. La première étape consiste dans une dématérialisation du moi et des choses ou encore dans une volatilisation, terme qui présente l'intérêt d'indiquer un mouvement d'ascension vers un « ciel métaphorique », lieu supérieur où aboutit la métaphore, le transport, la transposition de tout.

La seconde étape consiste à mettre en évidence par un processus de schématisation une « structure », un schéma incarné par une figure. C'est ce que suggèrent, chacune à sa manière, les deux formules qui viennent d'être rappelées.

812. *Théodore de Banville*, OC, p. 522.

813. *Crise de vers*, OC, p. 366.

Schéma, structure, figure, ces trois termes doivent être entendus en un sens très général comme désignant des entités non pas statiques mais dynamiques, dans la mesure où elles conservent la trace d'un mouvement. C'est pourquoi le recours au concept kantien de schème a pu apparaître nécessaire pour comprendre comment la figure, en tant que sceau momentanément figé par le poème, pouvait cependant déployer des virtualités indéfinies. Le schème, produit par l'imagination et contenu dans la figure qui le réalise, met en branle l'imagination qui construit à partir de cette impulsion initiale une série d'analogies comparable à une gamme, comme la stylisation du geste liturgique permet de renvoyer simultanément à une multitude de contenus symboliques liés entre eux par leur similitude structurelle.

Le rituel eucharistique est ainsi la figuration stylisée de la mort et de la résurrection du Christ; il rejoue et couronne tous les sacrifices de l'Ancien Testament et suppose la participation symbolique des fidèles puisque cette mise en scène du schème baptismal ou initiatique est censée produire le surgissement d'une humanité nouvelle. La réalité actuelle simplifiée par le rite se superpose à ses antécédents mythiques et se confond avec eux. De même dans certains poèmes de Mallarmé, George et Yeats, un simple geste, une étreinte rêvée, le mouvement de la flabellation suffisent-ils à renvoyer au mythe du paradis originel qui vient symboliquement se réactualiser dans le présent et le transfigurer. Ailleurs est à l'œuvre le schème de l'anéantissement suivi d'une transposition lumineuse ou rayonnante qui produit également une restauration de l'être dans sa splendeur originelle, le mot restauration n'étant évidemment pas à entendre dans le sens d'un retour à un état antérieur, qui n'a jamais existé, mais comme une conformité, une correspondance fugitives avec ce qui est désiré ou rêvé. L'antériorité visée par le mythe est la figure métaphorique des aspirations qui habitent l'intériorité. Idéalisation va de pair avec retour vers la source en soi.

C'est par ses schèmes sous-jacents, analogues à ce que sont les gestes liturgiques stylisés, que la poésie symboliste, se distinguant de toutes les formes antérieures de lyrisme, devient pour le poète l'instrument d'une figuration du divin qui est en même temps figuration de soi, de Soi puisque Mallarmé qui, corrigeant les *Fenêtres*, remplace dans la dernière strophe l'invocation « mon Dieu » par « ô Moi », juge la majuscule indispensable et donc significative. Le Soi, mystérieux, échappant à toute définition, reste en retrait. Peut-être se confond-il avec ce que Mallarmé nomme par ailleurs « âme ». Si la poésie, comme figuration de soi, est la figuration d'états d'âme, ces derniers ne doivent pas être tenus pour des entités psychologiques, sentiments ou passions, bien que Mallarmé n'exclue pas complètement cette

éventualité, ainsi qu'en témoignent quelques passages des *Divagations*, minoritaires cependant.

Ce Soi mystérieux qui, à travers la figuration esthétique, se manifeste et se soustrait à la fois dans un scintillement est en l'homme la source du rêve et de la fiction. De même que la liturgie vise la superposition de l'être actuel avec la présence mythique vers laquelle pointe le rituel, de même la poésie produit-elle des figures propres à incarner les aspirations les plus intimes de l'homme, des figures où viennent s'inscrire ses schèmes constitutifs et notamment le plus fondamental de tous, celui qui lui fait désirer « la vie reconquise et native », selon la belle formule de Mallarmé dans *Catholicisme*. La poésie est essentiellement baptême de l'homme et du monde, dépouillement et sacrifice du concret, du « réel [...] vil », pour que se lève la notion pure, fictive, momentanée, évanescence, blanche et virgine mousseline ou dentelle d'être et de non-être, de sensible et d'intelligible qui désigne et recule la réalité banale, la remodèle en la reformulant et donne à pressentir cet « autre chose » que rêve « l'absolu » évoqué par *De même* et qui sommeille au plus secret des « messieurs qu'ordinairement nous paraissions ».

La théorie kantienne du schématisme confère à l'imagination une place centrale. C'est cette faculté qui produit le schème, représentation dynamique intermédiaire entre le concret de l'intuition sensible et l'abstraction conceptuelle, structure en mouvement, opération qui assure, dans les deux sens, le passage et la participation de l'un à l'autre. C'est pourquoi cette théorie a pu paraître particulièrement pertinente pour éclairer la figuration des poètes symbolistes dans la mesure même où ils cherchent moins à fuir le réel qu'à le transposer dans l'idéal, le rêve, la fiction où il se trouve à la fois supprimé dans ses aspects les plus insuffisants et rehaussé, élevé jusqu'à une transparence qui en conserve néanmoins les structures fondamentales et qui permet de faire coïncider ces dernières avec celles du Soi, de sorte qu'advienne une correspondance symbolique, imaginaire, entre ce qui est et ce que rêve en l'homme sa part métaphoriquement divine en tant que créatrice et créatrice. Comme le geste stylisé de l'élévation, parce qu'il esquisse une transition du visible à l'invisible, le schème opère la superposition du réel et du mythique, du singulier et de l'universel incarné dans la « Figure que Nul n'est », de sorte que la figuration du divin dont il est l'instrument se fasse aussi bien figuration de soi et que s'effectue par là également la mythification du réel.

Nous n'avons pas délibérément choisi de conférer à ce travail une dominante théorique : une fois engagée l'entreprise d'élucidation, nous avons été amené malgré nous, par les difficultés qui se révélaient au fur et à mesure de la progression, à la

poursuivre toujours plus loin, de sorte qu'elle a fini par prendre d'elle-même des proportions inattendues, au détriment de ses applications. Ces pages doivent donc être tenues pour de simples prolégomènes et la présente conclusion se veut plutôt avant-propos annonçant ce qu'il reste à faire. Pour ce qui est de Mallarmé, sans doute y aurait-il encore beaucoup à apprendre d'une mise en parallèle plus approfondie des poèmes et des écrits en prose, qui souvent s'éclairent réciproquement. Faute d'avoir été en mesure de tirer rapidement de la méditation de Mallarmé quelques repères simples et clairs, nous avons accordé au commentaire des *Divagations* une importance qui ne laissait plus qu'une place réduite à la réflexion théorique de Yeats et qui tendait à écarter George, dont l'œuvre est à peu de chose près exclusivement poétique. Pour des raisons que nous avons exposées dans le premier chapitre, un certain déséquilibre était inévitable. Il aurait été moins marqué si les fondements théoriques de la comparaison avaient pu être posés plus vite.

L'appareil conceptuel ainsi élaboré ne vaut que s'il permet d'éclairer les poèmes, plus encore s'il rend compte d'une pratique poétique commune aux symbolistes ou du moins aux trois auteurs présentement examinés. Les exemples qui ont été analysés au cours de ce travail ont évidemment été choisis parce qu'ils offraient une prise directe aux considérations théoriques qu'ils visaient à illustrer. À partir de la conception de l'abstraction mythique et liturgique qui a été développée, le champ d'étude pourrait être toutefois considérablement élargi. Il est sans doute tout à fait significatif à cet égard que Yeats, bien qu'il affichât une aversion spontanée vis-à-vis de l'abstraction, en soit parfois venu à l'ériger en valeur esthétique et se soit constamment montré préoccupé par cette question. Les légendes qui le fascinaient tant mettent incontestablement à l'œuvre une forme d'abstraction dont il a aussi pu retrouver des équivalents dans les rituels et les spéculations spirites. L'analyse pourrait se prolonger dans cette direction mais aussi vers la chanson populaire, notamment la ballade, forme traditionnelle que privilégie le poète irlandais et qui met en œuvre des structures thématiques et formelles stéréotypées. Ainsi, lorsque Yeats écrit un poème conçu comme une ballade, il inscrit une expérience individuelle, vécue, dans un cadre abstrait qui universalise la singularité et autorise la participation de tous les lecteurs potentiels à ce qui est par nature unique.

Pour ce qui est de George enfin, nous n'avons pu donner qu'un aperçu très limité du rôle fondamental que jouent dans une grande partie de sa poésie l'abstraction et le schématisme liturgiques et mythiques. Nombre de ses poèmes paraissent se réduire à quelques gestes simples, à quelques indications quintessenciées et ceux-ci ne peuvent prendre consistance que par les réseaux symboliques dans lesquels ils s'inscrivent, de

sorte que c'est à l'imagination qu'il appartient de remplir les formes presque vides comme est invité à le faire le fidèle pendant l'élévation de l'hostie. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que les fastes du rayonnement lumineux viennent souvent contrebalancer chez George le dépouillement du trait suggestif, comme s'il s'agissait précisément d'indiquer et même de figurer de façon particulièrement sensible la nécessaire complémentarité, dans la poésie comme dans la liturgie, de la simplification et du déploiement imaginaire qu'elle rend possible.

Dans un article intitulé « Les Poètes décadents » et publié par *Le Temps* en son numéro du 6 août 1885, Paul Bourde le bien nommé risqua cette prophétie : « Tant que M. Stéphane Mallarmé restera le plus haut représentant de la poésie nouvelle, vous pouvez dormir tranquilles sur votre Littré, elle ne sera jamais contagieuse. » Abstraction faite de l'importance considérable qu'a eue Mallarmé en France comme théoricien et comme poète, le présent travail n'aura pas été vain s'il a contribué à rappeler ce que le mouvement symboliste européen, en la personne de deux de ses plus éminents représentants, doit à celui qui a élaboré et mis en œuvre une poétique radicalement nouvelle, fondée sur la suggestion et la figuration indirecte. Parce que cette poétique est animée par « des réminiscences liturgiques exclusivement notre bien propre ou originel »⁸¹⁴, elle avait d'emblée vocation à briller bien au-delà de son lieu de naissance.

814. *Catholicisme*, OC, p. 394.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris. Les poèmes de Mallarmé sont cités dans l'édition de Bertrand Marchal, les extraits d'*Igitur*, des *Divagations* et d'« Un coup de dés... » dans celle d'Yves Bonnefoy mais, par souci de commodité, les références sont données dans l'édition de la Pléiade, désignée par le sigle OC.

En règle générale, nous citons les traductions existantes de George et de Yeats. Dans ce cas, lorsqu'il s'agit d'une œuvre en prose de Yeats, la référence à la traduction citée dans la bibliographie est donnée en note, précédée de la mention « trad. », juste après la référence à l'édition originale. Lorsqu'il s'agit d'un poème de George ou de Yeats déjà traduit, la référence à l'édition originale est signalée par un appel de note placé à la fin du passage traduit et elle est suivie dans la note de la référence à la traduction citée dans la bibliographie, précédée de la mention « trad. ».

Lorsque nous traduisons nous-même un passage d'une œuvre en prose de Yeats, la traduction proposée suit directement la référence au texte original donnée en note sans la mention « trad. ». Lorsqu'un poème de George ou de Yeats ne fait pas l'objet d'une traduction existante ou que nous proposons notre propre traduction, la référence à l'édition originale est signalée par un appel de note placé à la fin de l'extrait cité dans sa langue et elle n'est suivie d'aucune mention de traduction dans la note correspondante.

1. Œuvres de Mallarmé

Poésies. Préface d'Y. Bonnefoy, éd. établie et annotée par B. Marchal. Gallimard (coll. « Poésie »), 1992.

Igitur. Divagations. Un coup de dés. Éd. établie et préfacée par Y. Bonnefoy. Gallimard (coll. « Poésie »), 1976.

Poésies. Anecdotes ou poèmes. Pages diverses. Éd. établie, préfacée et annotée par D. Leuwers. Librairie Générale Française (« Le Livre de Poche »), 1977.

Œuvres. Éd. établie, préfacée et annotée par Y.-A. Favre. Éd. Garnier, 1985.

Œuvres complètes. Éd. établie, préfacée et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1945.

Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie 1872-1898. Préface d'Y. Bonnefoy, éd. établie et annotée par B. Marchal. Gallimard (coll. « Folio classique »), 1995.

2. Œuvres de George

Werke. München-Düsseldorf : H. Küpper, 1968. Vol. 2, excepté pour *Die Fibel*.

Dichtungen. Poèmes (1^{ère} éd. : *Choix de poèmes*, Aubier-Montaigne, « collection bilingue des classiques étrangers », 1943; 2 vol. : première période, 1890-1900; deuxième et dernière période, 1900-1933). Trad., préfacé et commenté par M. Boucher. Aubier-Flammarion (coll. bilingue), 1969.

3. Œuvres de Yeats

The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats. Ed. by P. Allt and R. K. Alspach. New York : Macmillan, 1957. Désigné en note par l'abréviation *Var*.

Yeats's Poems. Ed. and annotated by A. N. Jeffares with an appendix by W. Gould. London : Macmillan-Papermac, 1989.

W. B. Yeats : The Poems. Ed. by D. Albright. London : J. M. Dent-Everyman, 1994.

Mythologies. London : Macmillan, 1959.

Autobiographies. London : Macmillan, 1961.

Essays and Introductions. London : Macmillan, 1961.

Explorations. London : Macmillan, 1962.

Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley. London : Oxford University Press, 1964.

Uncollected Prose 1 et 2. Ed. by J. P. Frayne and C. Johnson. London : Macmillan, 1970 et 1975.

Choix de poèmes. Introduction, choix, commentaires et trad. par R. Fréchet. Aubier (coll. bilingue), 1990.

Per amica silentia lunae. Trad. de G. Garnier, J. Genet et P. Zeini. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1979.

Le crépuscule celtique. Trad. du Centre de Littérature, Linguistique et Civilisation des Pays de Langue Anglaise de l'Université de Caen sous la direction de J. Genet. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1982.

Les histoires de la Rose secrète. Trad. du Centre de Littérature, Linguistique et Civilisation des Pays de Langue Anglaise de l'Université de Caen sous la direction de J. Genet. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1984.

Essais et Introductions (sélection). Trad. du Centre de Littérature, Linguistique et Civilisation des Pays de Langue Anglaise de l'Université de Caen sous la direction de J. Genet. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1985.

4. Ouvrages entièrement consacrés à Mallarmé

BACKÈS, J.-L. *Poésies de Mallarmé*. Hachette, 1973.

BÉNICHOU, P. *Selon Mallarmé*. Gallimard (« Bibliothèque des Idées »), 1995.

BERNARD, S. *Mallarmé et la musique*. Librairie Nizet, 1959.

CAMPION, P. *Mallarmé : poésie et philosophie*. P. U. F., 1994.

CELLIER, L. *Mallarmé et la morte qui parle*. P. U. F. (Université de Grenoble. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines), 1959.

COHN, R. G. *Toward the Poems of Mallarmé*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1965.

— *Mallarmé's Masterwork. New Findings*. La Haye : Mouton, 1966.

DAVIES, G. *Les « Tombeaux » de Mallarmé : Essai d'exégèse raisonnée*. Librairie José Corti, 1950.

— *Vers une explication rationnelle du « Coup de Dés »*. Librairie José Corti, 1953.

— *Mallarmé et le drame solaire*. Librairie José Corti, 1959.

— *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*. Librairie José Corti, 1978.

— *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*. Librairie José Corti, 1988.

DAYAN, P. *Mallarmé's « divine transposition » : Real and Apparent Sources of Literary Value*. Oxford : Clarendon Press, 1986.

FLORENCE, P. *Mallarmé, Manet & Redon : Virtual and Aural Signs and the Generation of Meaning*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

GILL, A. *The Early Mallarmé*. Vol. 1 : *Parentage, early years, and juvenilia*. Vol. 2 : *Youth and Young Manhood. Early Poems*. Oxford : Clarendon Press, 1979 et 1986.

KRAVIS, J. *The prose of Mallarmé. The evolution of a literary language*. Cambridge : Cambridge University Press, 1976.

MARCHAL, B. *Lecture de Mallarmé*. Librairie José Corti, 1985.

— *La religion de Mallarmé*. Librairie José Corti, 1988.

MAURON, C. *Mallarmé l'obscur*. Réimpression de l'édition Corti de 1941. Paris-Genève : Champion-Slatkine, 1986.

— *Mallarmé par lui-même*. Éd. du Seuil (coll. « Écrivains de toujours »), 1964.

PAXTON, N. *The Development of Mallarmé's Prose Style*. Genève : Librairie Droz, 1968.

RICHARD, J.-P. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Éd. du Seuil (coll. « Pierres vives »), 1961.

VALÉRY, P. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Gallimard, 1950.

VERDIN, S. *Stéphane Mallarmé le presque contradictoire précédé d'une Étude de variantes*. A. G. Nizet, 1975.

5. Parties d'ouvrages et articles consacrés à Mallarmé

BADIOU, A. « La méthode de Mallarmé : soustraction et isolement », pp. 108-129, in : *Conditions*. Éd. du Seuil, 1992.

BERNARD, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Librairie Nizet, 1959.

BLANCHOT, M. « Le silence de Mallarmé », pp. 117-125; « La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », pp. 126-131, in : *Faux pas*. Gallimard, 1943.

— « Le mythe de Mallarmé », pp. 35-48, in : *La part du feu*. Gallimard, 1949.

— *L'espace littéraire*. 1^{ère} éd. : 1955. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1988. Voir en particulier : « L'expérience de Mallarmé », pp. 37-52 et « L'expérience d'Igitur », pp. 135-150.

— *Le livre à venir*. 1^{ère} éd. : 1959. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1986. Le chap. V de la quatrième partie, « Le livre à venir », pp. 303-332, est consacré à Mallarmé.

CLAUDEL, P. « La catastrophe d'Igitur », pp. 129-139 in : *Réflexions sur la poésie*. 1^{ère} éd. : 1963. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1993.

DERRIDA, J. « La double séance », pp. 215-346, in : *La dissémination*. 1^{ère} éd. : 1972. Éd. du Seuil (coll. « Points »), 1993.

DRAGONETTI, R. « Le sens de l'«oubli» dans l'œuvre de Mallarmé », pp. 117-148, in : *Aux frontières du langage poétique (Études sur Dante, Mallarmé, Valéry)*. Gand : *Romanica Gandensia* 1961 (9).

GENETTE, G. « Bonheur de Mallarmé ? », pp. 91-100, in : *Figures I*. 1^{ère} éd. : 1966. Éd. du Seuil (coll. « Points »), 1976.

GILL, A. « Mallarmé's use of christian imagery for post-christian concepts », pp. 72-88, in : *Order and Adventure in Post-romantic French Poetry : Essays presented to C. A. Hackett*. Oxford : Blackwell, 1973.

LACOUÉ-LABARTHE, P. *Musica ficta (figures de Wagner)*. Christian Bourgois (coll. « Détroits »), 1991. Le chap. 2 est entièrement consacré à Mallarmé.

MADOU, J.-P. « Langue, mythe, musique — Rousseau, Nietzsche, Mallarmé, Lévi-Strauss », pp. 75-110, in : *Littérature et Musique*. Bruxelles : Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982.

MANNONI, O. « L'autre scène II : Les allées fleuries du bois de Boulogne », « Mallarmé relu », pp. 100-114 et 242-262, in : *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. 1^{ère} éd. : 1969. Éd. du Seuil (coll. « Points »), 1985.

NOULET, É. « Réponse à moi-même. A propos du "Livre" de Mallarmé », pp. 60-70, in : *Suites : Mallarmé, Rimbaud, Valéry*. A. G. Nizet, 1964.

RENAULD, P. « Mallarmé et le mythe », in : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, jan-fév. 1973, pp. 48-68.

SEZNEC, J. « Les dieux antiques de Mallarmé », pp. 259-282, in : *Baudelaire, Mallarmé, Valéry : New Essays in Honour of Lloyd Austin*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

STEINMETZ, J.-L. « Mallarmé : sens et réticences. Notes sur cinq poèmes en prose », pp. 179-197, « Intersections (Mallarmé-Zola) », pp. 199-229, in : *Le champ d'écoute*. Neuchâtel (Suisse) : À la Baconnière (coll. « Langages »),

TAKEUCHI, N. « De la notion de divinité chez Mallarmé », in : *Études de Langue et Littérature françaises* 32, Tokyo, 1978, pp. 46-77.

VAN LAERE, F. « L'anthropologie mythologique de Mallarmé », in : *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 27, 1975, pp. 345-362.

6. Ouvrages entièrement consacrés à George

DAVID, C. *Stefan George : son œuvre poétique*. Lyon-Paris : IAC (« Bibliothèque de la Société des Études germaniques », IX), 1952.

GERHARD, M. *Stefan George, Dichtung und Kündug*. Bern-München : Francke Verlag, 1962.

HILDEBRANDT, K. *Das Werk Stefan Georges*. Hamburg : E. Hauswedell, 1960.

LINKE, H. *Das Kultische in der Dichtung Stefan Georges*. München-Düsseldorf : H. Küpper, 1960. 2 vol.

MORWITZ, E. *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*. München-Düsseldorf : H. Küpper, 1960.

SCHMITZ, V. A. *Bilder und Motive in der Dichtung Stefan Georges*. München-Düsseldorf : H. Küpper, 1971.

SCHONAUER, F. *Stefan George*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1960.

WINKLER, M. *Stefan George*. Stuttgart : J. B. Metzlersche, 1970.

7. Parties d'ouvrages et articles consacrés à George

HAY, G. « Theatermache durch das Schaubedürfnis der Massen », pp. 231-247, in : PETERSEN, C. (ed.), *Stefan George Kolloquium*. Berlin, 1980.

GADAMER, H.-G. « Der Vers und das Ganze », pp. 33-39, in : *Das Stefan George Seminar 1978 in Bingen am Rhein*.

— « Hölderlin und George », pp. 118-137, in : *Stefan George Kolloquium*.

GÜNTHER, V. J. « Der ewige Augenblick », pp. 197-212, in : *Stefan George Kolloquium*.

NÜDLING, M. « Der Begriff der Dichtung bei Novalis und George », pp. 40-43, in : *Das Stefan George Seminar 1978 in Bingen am Rhein*.

8. Ouvrages entièrement consacrés à Yeats

ALBRIGHT, D. *The Myth Against Myth : A Study of Yeats's Imagination in Old Age*. London : Oxford University Press, 1972.

BLOOM, H. *Yeats*. New York : Oxford University Press, 1970.

DONOGHUE, D. *Yeats*. Fontana, 1971.

DONOGHUE, D. and MULRYNE, J. R. (ed.). *An Honoured Guest : New Essays on W. B. Yeats*. London : Edward Arnold, 1965.

ELLMANN, R. *Yeats : The Man and the Masks*. London : Macmillan, 1949.

— *The Identity of Yeats*. London : Macmillan, 1954.

ENGELBERG, E. *The Vast Design : Patterns in W. B. Yeats's Aesthetic*. Toronto : Toronto University Press, 1964.

FRASER, G. S. W. *W. B. Yeats*. London : Longman, Green & Co, 1962.

GENET, J. *William Butler Yeats : Les fondements et l'évolution de la création poétique*. Lille : Service de Reproduction des Thèses de l'Université de Lille III, 1980.

— *La poétique de W. B. Yeats*. Lille : Presses Universitaires de Lille. 1990.

— (ed.). *William Butler Yeats. Cahiers de l'Herne* 40, 1981.

— (ed.). *Studies on W. B. Yeats*. Centre de publication de l'université de Caen, 1989.

GROSSMAN, A. R. *Poetic Knowledge in the Early Yeats : A Study of « the Wind among the Reeds »*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1969.

HARPER, G. M. (ed.). *Yeats and the Occult*. London : Macmillan (« Yeats Studies Series »), 1976.

JEFFARES, A. N. *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats*. London : Macmillan, 1968.

JEFFARES, A. N. and CROSS, K. G. W. (ed.). *In Excited Reverie : A Centenary Tribute to William Butler Yeats 1865-1939*. London : Macmillan, 1965.

MAXWELL, D. E. S. and BUSHRUI, S. B. (ed.). *W. B. Yeats 1865-1965 : Centenary Essays on the Art of W. B. Yeats*. Ibadan : Ibadan University Press, 1965.

PARKINSON, T. *W. B. Yeats, Self-Critic : A Study of his Early Verse*. Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 1951.

— *W. B. Yeats : The Later Poetry*. Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 1964.

SEIDEN, M. I. *William Butler Yeats : The Poet as a Mythmaker 1865-1939*. Michigan State University Press, 1962.

SKELTON, R. and SADDLEMEYER, A. (ed.). *The World of W. B. Yeats : Essays in Perspective*. Dublin : The Dolmen Press, 1965.

STALLWORTHY, J. (ed.). *Yeats : Last Poems*. London : Macmillan, 1968.

STOCK, A. G. *W. B. Yeats : His Poetry and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1961.

9. Parties d'ouvrages et articles consacrés à Yeats

BONAFOUS-MURAT, C. « Le texte et son ombre dans "The Tower" », in : *Confluences* 7, 1993, pp. 53-70.

BRADFORD, C. « Yeats's Byzantium Poems : A Study of their Development », pp. 93-130, in : UNTERECKER, J. (ed.). *Yeats : A Collection of Critical Essays*. Englewoods Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, Inc., 1963.

KENNER, H. « The Sacred Book of the Arts », in : *Sewanee Review* 64 (4), 1956. Repris pp. 9-29, in : *Gnomon*. New York : Ivan Obolensky, 1958.

SEIDEN, M. I. « Patterns of Belief : Myth in the Poetry of W. B. Yeats », in : *American Imago* 5, 1948, pp. 259-300.

ZWERDLING, A. « W. B. Yeats : Variations on the Visionary Quest », in : *University of Toronto Quarterly* 30, oct. 1960, pp. 72-85.

10. Généralités : symbolisme, histoire et théorie de la littérature, esthétique, histoire des religions, références philosophiques

BALAKIAN, A. (ed.). *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest : Akadémiai Kiado, 1982.

BARTHES, R. *Critique et vérité*. Éd. du Seuil (coll. « Tel Quel »), 1966.

BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve*. 1^{ère} éd. : José Corti, 1937; 2^e éd. : 1939. Librairie Générale Française (« Le Livre de Poche », coll. « Biblio/Essais »), 1993.

BENVENISTE, É. « La notion de "rythme" dans son expression linguistique ». *Problèmes de linguistique générale*, vol. I. Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »), 1966. Chapitre XXVII, pp. 327-335.

BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et de la religion*. 1^{ère} éd. : 1932. P. U. F. (coll. « Quadrige »), 1992.

— *La pensée et le mouvant*. 1^{ère} éd. : 1938. P. U. F. (coll. « Quadrige »), 1993.

BONNEFOY, Y. « La poésie française et le principe d'identité », in : *Revue d'Esthétique* 1965 (3-4), *Esthétique de la langue française*, pp. 335-354. Repris pp. 245-273, in : *L'improbable et autres essais*, Gallimard (coll. « Folio/essais »), 1992.

— *Entretiens sur la poésie*. Le Mercure de France, 1992.

BRETON, S. « Symbole, schème, imagination : Essai sur l'œuvre de R. Giorgi », in : *Revue Philosophique de Louvain*, fév. 1972, pp. 63-92.

BRUNEL, P. et CHEVREL, Y. (ed.). *Précis de littérature comparée*. P. U. F., 1989.

CAILLOIS, R. *L'homme et le sacré*. 1^{ère} éd. : 1950. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1993.

CASSOU, J. *Encyclopédie du symbolisme*. A. Somogy, 1979.

COLIN, R.-P. *Schopenhauer en France*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1979.

DUMÉZIL, G. *Mythe et épopée* III. Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »), 1973.

— *La religion romaine archaïque*. Payot (« Bibliothèque historique »), 1966.

DURAND, G. *L'imagination symbolique*. 1^{ère} éd. : 1964. P. U. F. (coll. « Quadrige »), 1993.

ELIADE, M. *Traité d'histoire des religions*. 1^{ère} éd. : 1949. Payot (coll. « Bibliothèque historique Payot »), 1991.

— *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*. 1^{ère} éd. : 1949. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1992.

— *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*. 1^{ère} éd. : 1952. Gallimard (coll. « TEL »), 1992.

— *Mythes, rêves et mystères*. 1^{ère} éd. : 1957. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1993.

— *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques : essai sur quelques types d'initiation*. 1^{ère} éd. : 1959. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1992.

— *Aspects du mythe*. 1^{ère} éd. : 1963. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1993.

— *Le sacré et le profane*. 1^{ère} éd. : 1965. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1992.

— *La nostalgie des origines*. 1^{ère} éd. : 1971. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1991.

GREENE, T. M. *Poésie et magie*. Julliard (coll. « Conférences, essais et leçons du Collège de France »), 1991.

GUSDORF, G. *Mythe et métaphysique : Introduction à la philosophie*. 1^{ère} éd. : 1953. Flammarion (coll. « Champs »), 1984.

JERPHAGNON, L. *De la banalité : Essai sur l'ipséité et sa durée vécue*. Librairie philosophique J. Vrin, 1965.

KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Stuttgart : Philipp Reclam (« Universal-Bibliothek »), 1993.

— *Critique de la raison pure*. Trad. de l'allemand par A. J.-L. Delamarre et F. Marty, sous la direction de F. Alquié. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1992.

— *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart : Philipp Reclam (« Universal-Bibliothek »), 1991.

— *Critique de la faculté de juger*. Trad. de l'allemand par A. J.-L. Delamarre, J.-R. Ladmiral, B. de Launay et J.-M. Vaysse, sous la direction de F. Alquié. Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1993.

LÉVY-BRUHL, L. *La mentalité primitive*. 1^{ère} éd. : P. U. F., 1922. Retz-La Bibliothèque du C. E. P. L. (coll. « Les classiques des sciences humaines »), 1976.

— *L'âme primitive*. 1^{ère} éd. : 1927. P. U. F., 1963.

— *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. 1^{ère} éd. : 1931. P. U. F., 1963.

— *La mythologie primitive : Le monde mythique des Australiens et des Papous*. 1^{ère} éd. : 1935. P. U. F., 1963.

— *Les carnets de Lucien Lévy-Bruhl*. Édités par M. Leenhardt. P. U. F., 1949.

MARION, J.-L. *L'idole et la distance*. 1^{ère} éd. : Éd. Grasset & Fasquelle, 1977. Librairie Générale Française (« Le Livre de Poche », coll. « Biblio/Essais »), 1991.

MERLEAU-PONTY, M. « Le langage indirect et les voix du silence », pp. 49-104, in : *Signes*. Gallimard, 1960.

MESCHONNIC, H. *Pour la poétique* I. 1^{ère} éd. : 1970. Gallimard (coll. « Le Chemin »), 1989.

MICHAUD, G. *Message poétique du symbolisme*. Librairie Nizet, 1947.

NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. München-Berlin : Deutscher Taschenbuch Verlag-Walter de Gruyter, 1988.

— *La naissance de la tragédie* (accompagnée de fragments posthumes et de textes divers sur la tragédie). Trad. de l'allemand par M. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy et J.-L. Backès. Gallimard (coll. « Folio/essais »), 1992.

PIERRE, J. *L'univers symboliste : Fin de siècle et décadence*. A. Somogy, 1991.

RICŒUR, P. *La métaphore vive*. Éd. du Seuil (coll. « L'ordre philosophique »), 1975.

ROSSET, C. *L'esthétique de Schopenhauer*. 1^{ère} éd. : 1969. P. U. F. (coll. « Quadrige »), 1989.

SAMAIN, D. « Les devises de la stèle ou la *Mimeuse Pudique* », in : *Revue des Sciences Humaines* Tome XLIV, n° 172, 1978-4, pp. 119-137.

— « Clavicules pour une quadrature », in : *Revue des Sciences Humaines* Tome XLVIII, n° 176, 1979-4, pp. 77-99.

— « La figure : Phénoménologie d'une histoire », in : *Fabula* 9, 1987, pp. 79-99.

— « Fabre la fable », pp. 176-184, in : AUROUX, S., CHEVALIER, J.-C., JACQUES-CHAQUIN, N., MARCHELLO-NIZIA, C. (ed.). *La linguistique fantastique*. Joseph Clims/Denoël, 1985.

SCHAEFFER, J.-M. *L'art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Gallimard (coll. « NRF Essais »), 1992.

SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2 vol. Stuttgart : Philipp Reclam (« Universal-Bibliothek »), 1990 et 1993.

— *Le monde comme volonté et comme représentation*. Traduit de l'allemand par A. Burdeau, édition revue et corrigée par R. Roos. P. U. F., 1992.

TODOROV, T. *Théories du symbole*. 1^{ère} éd. : 1977. Éd. du Seuil (coll. « Points »), 1985.

VÉDRINE, H. *Les grandes conceptions de l'imaginaire*. Librairie Générale Française (« Le Livre de Poche », coll. « Biblio/Essais »), 1990.

WELLEK, R. et WARREN, A. *La théorie littéraire*. Éd. du Seuil (coll. « Poétique »), 1971.

WORRINGER, W. *Abstraktion und Einfühlung : Contribution à la psychologie du style*. 1^{ère} éd. : 1907. Traduit de l'allemand par E. Martineau. Éd. Klincksieck, 1978.

WUNENBURGER, J.-J. *Le sacré*. P. U. F. (coll. « Que sais-je ? »), 1990.
— *L'imagination*. P. U. F. (coll. « Que sais-je ? »), 1995.